



L'étrangeté absolue d'*À la mesure de l'univers*, de l'Islandais Jón Kalman Stefánsson, a quelque chose de constamment nostalgique et de poignant

« Frères migrants, qui le monde vivez »
Le livre de la beauté et de la soif
Petite histoire du spectacle industriel

**Les grands entretiens
d'*En attendant Nadeau***



**Deuxième épisode :
Moustapha Safouan**



LITTÉRATURE

Patrick Bouvet Petite histoire du spectacle industriel <i>par Steven Sampson</i>	p. 3	Arthur Miller Un commis voyageur à Pékin <i>par Liliane Kerjan</i>	p. 19	Jean-Luc Chappey Sauvagerie et civilisation <i>par Catriona Seth</i>	p. 39
Patrick Chamoiseau Frères migrants <i>par Pierre Benetti</i>	p. 5	Santiago Pajares Imaginer la pluie <i>par Albert Bensoussan</i>	p. 22	Exposition L'esprit français <i>par Maïté Bouyssy</i>	p. 40
Clotilde Escalle Mangés par la terre <i>par Gabrielle Napoli</i>	p. 7	Jón Kalman Stefánsson À la mesure de l'univers <i>par Maurice Mourier</i>	p. 24	Jean Baumgarten Le petit monde <i>par Marc Lebiez</i>	p. 42
Sophie Pujas Le sourire de Gary Cooper <i>par Pauline Delabroy-Allard</i>	p. 8	Sandro Veronesi Selon saint Marc <i>par Monique Baccelli</i>	p. 26	LES GRANDS ENTRETIENS D'EaN	
Éric Vuillard L'ordre du jour <i>par Norbert Czarny</i>	p. 10	Entretien avec Max de Carvalho <i>propos recueillis par Cécile Dutheil</i>	p. 27	Avec Moustapha Safouan <i>propos recueillis par Michel Plon et Tiphaine Samoyault</i>	p. 44
Lucia Berlin Manuel à l'usage des femmes de ménage <i>par Natalie Levisalles</i>	p. 12	Michel Deguy La vie subite <i>par Édith Dahan</i>	p. 30	ARTS PLASTIQUES	
Christopher Hope Jimfish <i>par Santiago Artozqui</i>	p. 14	Friedrieke Mayröcker Scardanelli <i>par Mireille Gansel</i>	p. 32	Exposition Henri Cueco <i>par Gilbert Lascault</i>	p. 49
Andrea Levy Hortense et Queenie <i>par Claude Fierobe</i>	p. 16	Poésie du monde (5) <i>par Igor Lazounine</i>	p. 34	La France vue d'ici <i>par Roger-Yves Roche</i>	p. 51
Ken Liu L'homme qui mit fin à l'histoire <i>par Sébastien Omont</i>	p. 17	Inédits d'Igor Lazounine <i>dossier coordonné par Gérard Noiret</i>	p. 36	THÉÂTRE	
		ESSAIS & SCIENCES HUMAINES		Veille d'élection à la Tempête <i>par Monique Le Roux</i>	p. 53
		Milena Jakšić La traite des êtres humains en France <i>par Alexandre Jaunait</i>	p. 37	CHRONIQUES	
				Paris des philosophes (22) <i>par Jean Lacoste</i>	p. 54
				Suspense (11) <i>par Claude Grimal</i>	p. 56

Numéro 32

Soulagement ?

Voici (peut-être) revenu le temps plus serein de la lecture et du retour dans les bonnes librairies. C'est en tout cas ce que propose *EaN* dans ce n° 32 très pluriel.

Au premier plan, un grand entretien très actuel avec le psychanalyste Moustapha Safouan. Né à Alexandrie en 1921, il s'installe en France après la guerre et devient un disciple, aujourd'hui critique, de Lacan. Traducteur en arabe de *L'interprétation des rêves*, à partir de l'allemand, et d'Othello en démotique, polyglotte, il se trouve à la croisée des langues. Ce « lettré » qui se demande dans un ouvrage « *pourquoi le monde arabe n'est pas libre* » est un observateur lucide de l'Orient et de l'Occident.

Face au phénomène mondial des migrations, Patrick Chamoiseau, dans ce qui est à la fois, nous dit Pierre Benetti, un essai, un poème et un manifeste, nous fait sentir cet « *élan vital qui reconfigure les vies possibles* », « *l'appel secret de ce qui existe autrement* » : une invite à la pensée non de la mondialisation, mais de la « mondialité ».

Que lire ? Le dernier ouvrage d'Éric Vuillard, *L'Ordre du jour*, qui reconstitue l'histoire des relations entre nazisme et grande industrie allemande, une « *histoire faite de propos feutrés, de négociations brutales, de coups de théâtre dérisoires* ». Mais on sait comment elle finit : « *Les plus grandes catastrophes s'annoncent à petits pas* » écrit l'auteur.

Maurice Mourier est pour sa part enthousiasmé par l'Islandais J. K. Stefánsson, dont il n'hésite pas à comparer l'œuvre à celle de Dickens (abstraction faite du « *sentimentalisme* »), une œuvre nourrie de la Bible, mais empreinte de scepticisme, et finalement optimiste. Un « *écrivain exceptionnel* », qui serait le « *digne descendant* » des auteurs de sagas.

Natalie Levisalles fait découvrir les nouvelles poignantes de l'Américaine Lucia Berlin (1936-2004) qui mettent en scène, de façon très autobiographique, une femme, une très belle femme aux prises avec l'alcool (et la violence sociale) dans un univers d'horreur et d'humanité, qui a « *quelque chose d'absolument hispanique* ». Une écriture forte...

Marc Lebiez revient, à propos du livre de Jean Baumgarten, sur la conception juive du corps : « *la tradition juive est faite – dit-il – d'incessants débats* », du choc perpétuel des interprétations opposées. « *La tradition juive n'est pas faite d'une ligne unique* », orthodoxe, et « *elle est fière du foisonnement intellectuel qui la constitue* ».

Par les poèmes (les chansons ?) de sa *Petite histoire du spectacle industriel*, Patrick Bouvet plonge le lecteur dans un univers nostalgique et « *cauchemardesque* » (S. Sampson), une sorte de cirque ou de fête foraine. Un « *visiteur* » solitaire déambule dans un parc d'attraction, écrasé par le gigantisme du spectacle. On songe à Raymond Queneau et son *Luna-Park* d'avant-guerre. D'une façon générale, la poésie est partout présente, avec l'entretien avec Max de Carvalho, la nouvelle « *poésie du monde* » de Gérard Noiret ou le dernier ouvrage de Michel Deguy.

J. L., 10 mai 2017

Notre publication en ligne est adossée à une association, En attendant Nadeau. Vous pouvez nous soutenir en adhérant à l'association par des cotisations ou par des dons.

Vous pouvez adresser vos chèques à l'ordre de : Association En attendant Nadeau, 28 boulevard Gambetta, 92130 Issy-les-Moulineaux

en indiquant vos coordonnées (postale et électronique) Ou donner en ligne sur www.en-attendant-nadeau.fr

Sommes-nous tous des marionnettes ?

Petite histoire du spectacle industriel, de Patrick Bouvet, fait penser à Guy Debord et aux Surréalistes. Sans tomber dans la grandiloquence, l'auteur instruit le procès de la contemporanéité dans un langage si poétique qu'on en est presque fier de vivre au XXI^e siècle !

par Steven Sampson

Patrick Bouvet

Petite histoire du spectacle industriel

L'Olivier, 175 p., 15 €

Selon la quatrième de couverture, Patrick Bouvet « interroge » la condition postmoderne depuis une quinzaine d'années. Ce verbe, omniprésent sur les panneaux pédagogiques des expositions d'art contemporain, nous a toujours laissé perplexe. Parce qu'à nos yeux « interroger » implique un échange aboutissant à une réponse. Alors que Patrick Bouvet, pas plus que les vidéastes ou les créateurs de happenings, n'en fournit aucune. Et tant mieux !

Que trouve-t-on alors dans ce texte grinçant et précis ? Juste une succession de poèmes, voire de rêveries, un par page, chacun d'entre eux lié au précédent, le tout formant une série redondante et sensuelle. Y a-t-il meilleure façon d'illustrer la nature répétitive de la vie contemporaine, son aspect virtuel et anonyme, que de mettre en scène une écriture consciente de ses origines mécaniques, une écriture sérielle ?

Les ombres de Muybridge, de Méliès et de Disney planent sur ce texte. Même la jolie photographie sur la couverture – Marche de l'homme d'Étienne-Jules Marey – évoque les célèbres photographies de Muybridge, bien qu'il s'agisse ici de l'homme (un seul ou plusieurs ?) et non pas du cheval dont on étudie la démarche. L'incertitude encapsulée par cette image traverse les phrases, on n'arrive pas à définir la frontière entre l'individu et la tribu : ce livre est-il composé d'un seul poème, ou d'une série de cent soixante-neuf ? À l'ère de la mécanisation, nos catégories littéraires sont elles aussi dépassées, factices ?

Le faux – pour ne pas dire le « simulacre » – co-existe avec le vrai, il le subsume au point où la lit-

térature du « réel » n'a plus lieu d'être, semble vouloir dire Patrick Bouvet. Nos rêves sont industriels, préfabriqués, l'image englobe l'objet, rendant le jeu de reflets infini :

« il faut exposer ces marchandises toutes puissantes

ces marchandises prises dans les reflets du cristal

il faut une exposition universelle de ce rêve industriel

le monde deviendra infini

grâce au jeu de miroirs »

Pour tenir son propos cauchemardesque, Patrick Bouvet plonge le lecteur dans un univers nostalgique, une sorte de cirque ou fête foraine. Il convoque le « visiteur », figure solitaire, qui déambule à travers le parc d'attraction de ce texte, ne cessant de sentir écrasé par le gigantisme du spectacle. Parfois il assiste à des divertissements renvoyant au XIX^e siècle – Méliès était d'abord prestidigitateur, après avoir acheté l'ancien théâtre de Robert-Houdin :

« il y a des ombres projetées

ni sons

ni couleurs

juste de la matière grisâtre

qui s'anime

une série de photographies

mouvantes »

Ensuite, comme à Disneyland, où l'on passe du quartier désuet de Main Street pour s'enfoncer dans la dystopie de Discoveryland, Bouvet amène son visiteur dans une zone virtuelle et aliénante :

SOMMES-NOUS TOUS DES MARIONNETTES ?

« le visiteur ferme les yeux

la brillance métallique est si puissante

qu'elle traverse les paupières

un champ stroboscopique

où alternent flashes lumineux et ténèbres

des dizaines de fois par seconde

...

et dans cette alternance

d'éblouissement et d'obscurcissement

les visions d'un monde nouveau se produisent

se reproduisent

et s'abîment »

Le temps s'allonge, au fur et à mesure qu'on demeure sur ce territoire onirique, on devient hypnotisé, tel un patient de Charcot. On lâche prise, s'abandonnant au plaisir des attractions du centre commercial de l'avenir. L'ambiance tient beaucoup de l'Amérique, d'où la citation de Michael Jackson mise en exergue au début, tirée de « Thriller » : « *You close your eyes and hope that this is just imagination.* » Qui n'a pas aimé le clip – révolutionnaire à l'époque – mettant en scène des morts-vivants ?

Comme les clients des casinos de Las Vegas — là aussi les portes de sorties sont introuvables — on fait une régression, se focalisant sur des objets clinquants et séduisants, du style de ceux créés par Jeff Koons :

« le visiteur redevient un enfant

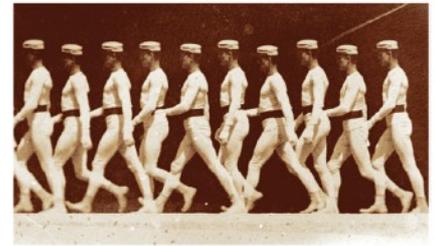
en entrant en contact avec ce monde

aux couleurs criardes

aux surfaces réfléchissantes

13 500 m² de jouets géants

de miroirs



Petite histoire du spectacle industriel

Patrick
Bouvet



Éditions de l'Olivier

d'angelots

de porcelaines

rococo pop

de chapeaux pointus

de montagnes de pâte à modeler

de grosses fleurs en vinyle

d'énormes œufs de Pâques enrubannées

de gâteaux à la crème écœurants »

Patrick Bouvet arrive ainsi à atteindre le but de chaque écrivain, que de rendre son lecteur complice. Bravo !

Frères migrants, qui le monde vivez

On pourrait commencer le livre de Patrick Chamoiseau par ses derniers mots : « Paris, Genève, Guadeloupe, Rio, Porto Alegre, Cayenne, La Favorite, décembre 2016 ». Frères migrants a été écrit en mouvement, entre des îlots de l'archipel mondial ; vingt ans après avoir retracé son itinéraire d'écriture en « pays dominé », dix ans après le constat fait en compagnie d'Édouard Glissant que les frontières n'avaient jamais été aussi proches de leur valeur de papier, c'est à la fin d'une année marquée par la visibilité d'un phénomène historique majeur que cet homme-écriture a rédigé un texte qui est, à son image, à la fois un essai, un poème et un manifeste, un appel et une prière.

par Pierre Benetti

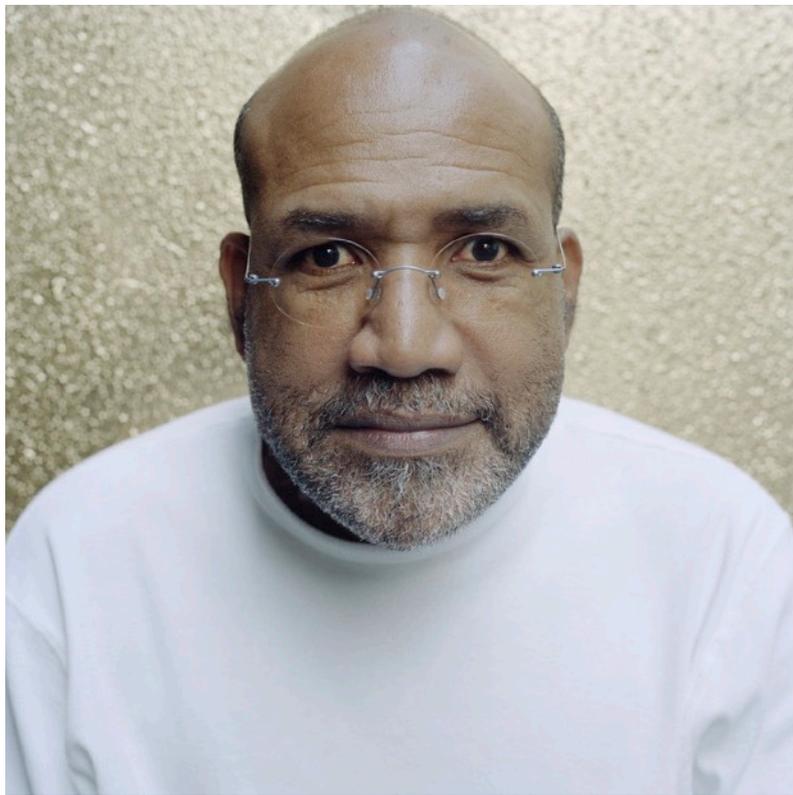
Patrick Chamoiseau
Frères migrants
Seuil, 136 p., 12 €

RLa face émergée de ce phénomène apparaît dans des images produites à l'attention des publics européens : canots de fortune dérivant en Méditerranée, champs de barbelés franchis à la hâte, campements urbains édifiés au pied du métro ; la migration accélérée de centaines de millions de personnes dans le monde est un phénomène plus large. Gardons-nous donc de certains effets d'optique pour voir qu'il ne concerne pas uniquement le continent européen. Faut-il rappeler qu'il existe aussi des migrations internes aux continents, que la majeure partie d'entre elles s'en vont du « Sud » vers le « Sud », et que les plus vastes et plus anciens

campes de refuge et de transit se trouvent, non pas en France ou en Italie, mais en Afrique ? Le franchissement des frontières nationales n'est pas non plus le propre des hommes et des femmes qui fuient les combats de la guerre en Syrie et en Irak. En dépit de l'intensité de ce conflit, comme du terrible désaveu que les réactions des États européens ont infligé à leurs propres autocongratulations, la France et son mythe universaliste en tête, voir les choses ainsi serait donner aux uns le surplus d'attention refusé aux autres – ceux que les catégorisations administratives et morales nomment, avec une banalité qui frise le dédain, les « migrants économiques ». Ce serait faire preuve d'une commisération à échelle variable, qui s'accommode bien de la complexité des émigrations.

Qui migre ? Ou, plutôt, qui ne migre pas ? Qui vit sans circuler et faire circuler, écrire et faire écrire ? Et pourtant, ici ou là, les émigrés seront expatriés ou bien parias. Il y a toutes les raisons du monde pour franchir des limites, relier des points du monde. La première d'entre elles est un imaginaire, un élan vital qui reconfigure les vies possibles, « *l'appel secret de ce qui existe autrement* ». Patrick Chamoiseau rattache cette aspiration à une pensée, non de la mondialisation, mais de la mondialité : « *Par ses alchimies silencieuses, la mondialité diffuse en nous la présence d'un invisible plus large que notre lieu, d'une partie de nous plus large que nous-mêmes. [...] Citoyens de cette mondialité (qu'ignorent toujours les géographies capitalistes), les voici inclassables – à la fois clandestins bannis expulsés expurgés exilés désolés voyageurs tapageurs réfugiés expatriés rapatriés mondialisés et démondialisés, dessalés ou noyés, demandeurs d'asile, demandeurs de tout ce qui peut manquer aux vertus de ce monde, demandeurs d'une autre cartographie de nos humanités !* ».

Voilà, on y est. L'horizon est ouvert, le regard s'émancipe. Ce souffle donne à cette parole des airs souvent irréductibles, visionnaires. Il fait la continuité de ce livre fragmentaire, certes écrit dans l'urgence de l'événement, mais aussi dans la poursuite inlassable d'une œuvre commencée au début des années 1980. Une œuvre qui, depuis, dessine les contours d'une communauté hors-identité, hors-race, hors-marchandage, hors-culture, hors-idéologie, hors tout court. Ses membres, dénués de carte d'adhésion, évoluent dans un dehors qui est un tissu de relations entre tous les vivants, animaux et plantes compris, ainsi qu'avec les morts dont les textes, et peut-être d'autant plus lorsqu'on peut les appeler poèmes, nous laissent de discrets repères.



Patrick Chamoiseau © Jean-Luc Bertini

FRÈRES MIGRANTS, QUI LE MONDE VIVEZ

Cette fois-ci, à la suite de *La matière de l'absence*, roman paru à l'automne 2016 dans lequel un chant fraternel et méditatif naissait de la disparition de la mère, Patrick Chamoiseau établit l'idée de communauté renouvelée en étirant un mot désormais périmé par son usage. « Migrants » ne signifie plus les personnes, mais le phénomène statistique. Un mot qui ne dit plus rien se tait. Surtout, un mot tellement récupéré inflige une violence supplémentaire à ceux qu'il assigne à une identité impersonnelle. Il y a déjà de la discrimination, de la catégorisation et de l'administration dans cette désignation convenue. Mais, comment dire, bien difficile est l'effort pour échapper à ces réflexes de langue-pensée, si l'on ne fait pas un pas d'écart pour contourner l'obstacle.

Le poème effectue ce déplacement. « Migrants » n'y dit plus la même chose. Y ajouter « frères », c'est sortir de cette langue-malgré-nous dont les sonorités plates, les reliefs creux, dissimulent des aspects hautement injustes. C'est aussi se placer dans un héritage ; parmi quantité d'autres, mais peut-être à leur tête au sein de ce que Patrick Chamoiseau nomme sa « *sentimenthèque* » ou « *sentimengraphie* », dans celui de François Villon, pendu parmi les pendus. La « Déclaration des poètes », qui appelle à penser une « *Nation-Relation, souveraine mais solidaire, offerte au soin de tous et responsable de tous sur le tapis de ses frontières* », devrait être placardée au frontispice de nos bureaux

de l'immigration ; mais les agents de l'État ne sont pas poètes.

Ce manifeste final a le même timbre que le reste de ce texte constant et sensible, qui, à l'image de son auteur, se situe au croisement des genres et des registres. Autant de frontières entre lesquelles Chamoiseau parvient à fondre ensemble, souvent par re-formulation, l'émotion du poème, la réflexion de l'essai et la virulence du pamphlet. L'hommage qui l'ouvre, à deux femmes, deux figures du don, se transmue peu à peu en une adresse plus vaste à cette communauté idéale, d'autant plus intellectuelle qu'elle use du numérique avec conscience, et qui ne se nourrit pas d'amour et d'eau fraîche, mais plutôt d'esprit de combat. Sa prière aux morts et aux vivants risquant la mort se complète d'une charge contre « *la paix néolibérale* », contre le dévoilement du langage en vue de contrefaçons idéologiques (les « valeurs », « l'ouverture », le « vivre-ensemble », etc.), contre la dérive qui oublie la différence des êtres au bénéfice de la variété des produits. En poète, Patrick Chamoiseau fait ce qu'il dit ; en penseur, il ne manque pas de s'interroger sur les possibilités de l'action. Ne mettons pas nos efforts à trier et à comptabiliser ceux qui entrent et sortent, mais à renverser, recréer la pensée de la migration, de la migrance. « *Qu'est-ce donc qu'agir ou que porter-manœuvre au-delà de l'urgence sans délaisser l'urgence ou rater l'essentiel, et sans considérer qu'au principe de ce drame règnent des forces invisibles ?* »

Déflagration

Une galerie de portraits, tous plus désespérés et désespérants les uns que les autres, une intrigue assez lâche, voire absente, malgré les pistes lancées par Clotilde Escalle, un lieu, Copiteau, qui pourrait être partout ou nulle part. Mangés par la terre est un récit qui se joue de tous les espoirs du lecteur. Sa violence est alors complètement inattendue, celle d'un récit douloureusement lucide, qui frappe là où ça fait mal, là où se niche la vacuité de nos existences.

par **Gabrielle Napoli**

Clotilde Escalle

Mangés par la terre

Éditions du Sonneur, 196 p., 17,50 €

LTout le récit de Clotilde Escalle semble construit dans le but, avoué ou non, de déjouer les attentes du lecteur. Le titre, *Mangés par la terre*, les premières pages et le décor dans lequel l'auteure plante son récit, la campagne, rustre, bien sûr, des idiots, pauvres et cruels, pourraient nous faire croire à un texte consacré au monde rural, âpre et brutal. Cet aspect est bel et bien présent. Le cadavre déjà à moitié pourri du père de famille, dans le foin, est découvert par le vétérinaire, appelé par la mère inquiète pour sa vache : « La Rêveuse était pleine et malade. Il fallait appeler le vétérinaire, sinon ils perdraient le petit, un veau et son pesant d'argent, élevé sous la mère, babines mousseuses de lait. Le vétérinaire s'était déplacé. Faites pas attention, le père dort. Il dort comme ça depuis longtemps ? Oh, une semaine environ. Il n'a pas l'air en bon état, votre père. Faites pas attention, il a ses lubies. C'est plutôt la Rêveuse qui nous donne du souci. Mais le vétérinaire n'écou- tait pas. Il s'est approché du père, il l'a secoué, monsieur Goussaint, monsieur Goussaint ! Le père est tombé de sa botte. Mais il est mort ! Effecti-

vement, il était mort. Le pire, c'est que les mouches sont arrivées d'un coup. En quelques secondes, comme si elles avaient appris la nouvelle, elles ont couvert les yeux et la bouche, des mouches à vaches, elles sortaient de sous le gilet. [...] Et la Rêveuse, vous la regardez pas ? ».

Les trois fils, trois imbéciles (dont un poète à l'âme sensible, autrement dit « chagrine »), à force de fomenter des sales coups, finissent à l'asile. Où ils rencontrent Caroline, la fille du médecin, forcément un peu « zinzin ». Que, donc, il de bon ton de violer et de battre : « *Le médecin qui l'examine ne veut rien voir. Il dit : cette jeune femme s'automutile, elle se rentre des objets dans le vagin, elle cherche à se faire mordre. Il demande une surveillance accrue. Ils n'ont pas assez de personnel pour ça.* » Voici Jeanne, son amie encore en liberté – si l'on veut bien considérer que la liberté existe dans *Mangés par la terre*, ce qui semble en réalité un contre-sens absolu; encore dehors devrions-nous plutôt dire –, et souvent au cimetière, dont la rencontre avec Éric, taxidermiste à la petite semaine, loin des « *petits mots d'amour, [de] la romance, [de] tout le tintouin des jeunes filles* », donne ceci : « *reste pas plantée là comme une bécasse. T'aimes sucer ? Elle avait ricané. Puis, tout simplement, par curiosité de ce qui adviendrait, cassant son petit cœur de coquelicot en mille morceaux, elle avait murmuré : oui j'aime ça* ».

Et c'est parti pour le rêve américain. Sans oublier le notaire, M^e Puiseux, au « *petit corps blafard* », galvanisé par Chateaubriand, et accessoirement par le corps d'Agathe, mère de Caroline, caricature d'Emma Bovary qui susciterait chez le lecteur des réactions mitigées, entre ricanements moqueurs bien mérités et compassion pour la domination masculine – sans aucun doute un des fils conducteurs du livre –, si elle ne faisait pas preuve d'une telle cruauté à l'égard de sa fille. Adèle, la mère de Jeanne, résonne comme un écho à peine adouci d'Agathe. Car si domination masculine il y a, elle se joue et se répercute aussi dans les liens haineux qui se tissent entre les mères et les filles, faits de rivalités et de jalousies inextinguibles. Les mères vieillissantes, telles des pythies, assassinent au moins symboliquement ces filles qui pourraient prendre la relève auprès de la gent masculine (ce qu'elles ont d'ailleurs déjà commencé à faire auprès des pères ou des beaux-pères, d'où l'ostracisation).

Domination masculine (qui n'empêche pas la domination de classe), c'est un fait évident à la lecture des violences subies par les personnages féminins

DÉFLAGRATION

de *Mangés par la terre*. Et la gent masculine, justement, ne fait pas rêver. Mais, pour qu'il y ait rêve (et les rares rêves dans le roman sont liés au désir de retrouver l'amour originel, à savoir l'amour maternel, comme ce rêve si doux de Caroline), il faudrait peut-être que les corps soient moins lourds, moins terreux aussi dans ce qu'ils ont d'incarné, de captif des désirs les plus frustes, auxquels personne ne semble vouloir, ou pouvoir, renoncer. Sans pour autant que les personnages ne se mentent, du moins pour la plupart d'entre eux. Et la conjugaison de cette lucidité et du désir assouvi à n'importe quel prix, et de sa médiocrité, voire de sa violence intolérable, donne au récit son caractère tranchant, parfois à la limite du supportable.

Cet aspect est largement renforcé par la manière dont Clotilde Escalle joue avec les différents points de vue, qui s'entremêlent sans signe typographique. L'auteure manie avec autant d'efficacité les phrases courtes dans des scènes complètement dépouillées, aux dialogues creux, évidés ou dissous, à l'instar des personnages qui parlent, qu'une langue qui va chercher dans son rythme et ses images les plis et les replis d'âmes douloureuses, ou encore une langue plus proche de la poésie que de la prose, à la musicalité presque douloureuse, dans des accents proches de Laforgue parfois : « *Zinzin, tourniquet à musique, hochet à agiter. Pourquoi les mères sont-elles si cruelles ? À cause du temps jadis. Allons, avance, petite zinzin, sors un peu, va prendre l'air. Impossible, le ciel tourne. S'agripper au banc, s'adosser au mur, se faire plus lourde sur ses jambes pour tenir debout. Puisque maman, de tout mon temps de mortelle, n'a jamais vraiment pensé à moi. Eh bien : riez maintenant.* » Et ce sont sûrement les deux personnages de jeunes filles, Jeanne et Caroline, qui sont les plus touchants en ce qu'elles supportent tous les types de domination, mais ont renoncé, elles, à dominer.

Captives du désir, du désir d'être aimée ou évi-dée, brisées sans aucun doute par le désamour, voire la haine maternelle, captives du corps et du temps, elles rompent pourtant avec la servitude à laquelle les mères ont consenti. Tisser les mots à vif, se rendre maîtresses, à un moment, d'un sens à donner à tout ce chaos : seules Jeanne et Caroline, si meurtries soient-elles, se dirigent vers une issue.

Fille de feu

Hollywood, début des années 1920. Clara Bow, enfant des rues de Brooklyn, débarque à Los Angeles et passe de l'ombre à la lumière. Insoumise, légère, fantasque, elle se confronte à la dureté du monde du cinéma et des carcans moraux d'une Amérique en pleine explosion. Un portrait ardent et bouillonnant.

par Pauline Delabroy-Allard

Sophie Pujas

Le sourire de Gary Cooper

Gallimard, coll. « L'Arpenteur », 108 p., 11,50 €

MTendre est la nuit. Le titre mentionne un homme, Gary Cooper, mais de l'acteur star d'Hollywood on ne saura presque rien. *Le sourire de Gary Cooper* fait le portrait de Clara Bow, une actrice américaine des années vingt et trente, que Francis Scott Fitzgerald décrivait en disant qu'elle était « *jolie, impudente, d'une superbe assurance* ». Le roman suit la ligne de la vie de Clara Bow de manière chronologique, mais Sophie Pujas s'autorise des pas de côté, et, de suppositions en inventions, donne à lire l'histoire tragique d'une femme qu'elle extrait de l'Histoire oubliée pour faire d'elle son héroïne. Clara Bow est née en 1905. Son enfance, dans les rues de Brooklyn, est difficile et même bouleversante. Son seul désir est de faire du cinéma. À dix-sept ans, elle part pour la Californie, après avoir gagné un concours de beauté et se trouve bientôt sous contrat à la Paramount. Clara Bow n'est pas seulement jolie, elle rayonne, et, l'auteure nous en avise, « *la lumière compte plus que la beauté* ».

Elle tourne plusieurs dizaines de films en quelques mois. Sur la côte Ouest, c'est l'euphorie des débuts du cinéma, la magie des premières fois, l'enchantement des décors en carton-pâte, la fascination pour la vie que mènent les acteurs, ces premières icônes auréolées de gloire. Nous sommes en plein dans les « *Roaming Twenties* », ces années folles d'insouciance et de prospérité. Clara Bow évolue à Hollywood au milieu de cette atmosphère extatique, et, devançant Louise Brooks, elle incarne



Clara Bow

FILLE DE FEU

bien vite une des premières « *flappers* », ces femmes « flamboyantes et rugissantes » aux allures garçonnnes qui se maquillent, dansent toute la nuit, fument, boivent, et n'en font qu'à leur tête. En 1926, elle tourne dans l'adaptation du célèbre roman d'Elinor Glyn, *It*, et c'est une révélation, un véritable triomphe.

Clara Bow devient la première *it girl*, la petite fiancée de l'Amérique. Elle vient juste d'avoir vingt ans. Le cinéma balbutie un peu moins, et les sociétés de production conçoivent une clause de moralité comprise dans les contrats des acteurs. S'ils manquent aux règles de la bienséance, une partie de leur salaire leur sera retirée. Clara Bow est toujours aussi lumineuse. Elle étincelle de joie. Au printemps 1928, elle reçoit des lettres et des lettres d'admiratrices et d'admirateurs. *Le sourire de Gary Cooper* raconte la vie dorée de l'âge d'or hollywoodien, l'ivresse, le succès, l'étourdissement, les amants qui sont nombreux, les voitures qui roulent à toute berzingue, la vie qui va trop vite, le cœur qui bat trop fort.

Mais le roman s'attache aussi à l'envers du décor : les amitiés fusionnelles qui deviennent dangereuses, les amants qui menacent de se suicider, la vie qui dérape, le cœur qui déraile. Clara Bow porte en elle une part de chagrin inénarrable, de ces chagrins qui font les joies plus franches. Elle provoque, elle joue. Certains disent qu'elle flirte avec Chaplin. Elle est infréquentable, et nombreux sont ceux qui, petit à petit, lui tournent le dos. Après plusieurs scandales, la Paramount agite la clause morale du contrat de Clara Bow. Dans le même

temps, le cinéma, muet jusqu'alors, devient parlant. Clara Bow est bègue. Elle a vingt-cinq ans, sa vie est brisée par la machine à rêves du cinéma. *Le sourire de Gary Cooper* dépeint les splendeurs et misères du septième art, oui, mais pas seulement.

L'amour joue et gagne. Mais alors, quid de Gary Cooper ? Sophie Pujas prend le parti d'écrire la vie de Clara Bow en parlant des hommes qui l'ont traversée. Le roman est construit en trois parties, dont chacune a pour titre un prénom masculin : Robert, Victor, Rex. Dans l'ordre d'apparition : le père, le fiancé, le mari. Dans le désordre : le bon, la brute et le truand. La brute, c'est le père, Robert. De la mère de Clara Bow, on ne sait pas grand-chose, seulement qu'elle était sans doute prostituée, et aussi terriblement folle. Sophie Pujas en fait des personnages de grand roman naturaliste. L'enfance de Clara Bow défile sous nos yeux comme un film muet en noir et blanc, saturé de pulsions de mort : « *Jamais de cadeau. Malheurs en cascade.* »

La deuxième partie s'ouvre, le lecteur est soulagé. Peut-être que tout va s'arranger ? Clara arrive à Hollywood, trouve son premier amour. Ce n'est pas Victor, dont le prénom, pourtant, donne son titre à la deuxième partie. Clara Bow charme et séduit, les prénoms des hommes se multiplient au fil des pages : frère de cœur, doux compagnon, généreux protecteur, souvent cow-boys, parfois Indiens. Victor, c'est Victor Fleming, celui qui deviendra des années plus tard le réalisateur d'*Autant en emporte le vent*. Féministe à sa façon, il aime Clara Bow, qu'il fait tourner plusieurs fois. Toujours pas de Gary, se dit le lecteur inquiet. Mais si, le voici. À la moitié du roman, il entre enfin en scène. Il forme un couple magnifique, avec Clara

FILLE DE FEU

Bow, un couple de cinéma, de « *passion et douceur mêlées* », de « *flamme et tendresse mêlées* ». Pendant quelques feuillets, il apparaît sur l'écran des pages et puis il disparaît à son tour.

Sophie Pujas, dans une écriture qui donne le tournis, tente de percer le mystère de ces années où la bien-séance laisse place aux désirs et aux plaisirs. C'est que l'amour « *est le seul acte de résistance qui vaille* », nous souffle-t-elle. *Le sourire de Gary Cooper* est un coup de projecteur sur une femme qu'on ne connaissait pas, dont on s'empresse d'aller regarder le visage une fois le roman refermé, et qu'on est sûr de ne pas oublier dorénavant, tant l'auteure la décrit avec amour.

Les ailes. Ce n'est pas une biographie que livre Sophie Pujas avec *Le sourire de Gary Cooper*. Il s'agit, pour l'auteure, de rendre hommage, d'écrire pour remercier celle qu'elle nomme parfois tendrement Clarita. Le *je* de l'écrivain a toute sa place dans le roman, il entre en scène dans les premières pages du livre, confessant, au sujet d'un des premiers coups de cœur de son héroïne : « *ce garçon, je l'imagine brun* ». Elle explique qu'elle a le sentiment d'avoir une dette envers son héroïne, parce que « *sans y songer, Clara s'est battue pour que ma vie soit douce* ». Plus loin, elle apparente le personnage de Clara Bow « *à une enfant que j'aurais eue très jeune, ou à une sœur qui me serait venue sur le tard* ». L'auteure écrit qu'elle désire « *poser une main amie sur l'épaule d'une âme* ».

Le jeu de l'écrivain est là. Le style de Sophie Pujas est haletant et frénétique, les phrases sont courtes, pleines d'adjectifs qui laissent venir des images très cinématographiques, comme s'il fallait ne pas perdre de temps pour plonger au cœur des années folles. Mais, d'un autre côté, l'écriture auréole le livre d'une tendresse sincère, d'une douceur étonnante. Parfois, un paragraphe se détache, comme mis en lumière. Certaines phrases de Sophie Pujas sont comme les œillades de Clara Bow : un mouvement subtil, un rythme imperceptible mais d'un charme fou, d'une efficacité redoutable. Les films, explique l'auteure, « *ce ne sont que des vies d'emprunt, à l'infini* ». Elle s'empare de celle de l'actrice méconnue pour en faire une extrapolation poétique et sensible. Sophie Pujas signe un livre – un roman, c'est écrit sur la couverture – dont l'écriture s'est terminée à Los Angeles – c'est écrit à la dernière page –, la ville où le mythe hollywoodien est né, et où les anges ne meurent jamais. *Le sourire de Gary Cooper* donne envie de croire que Clara Bow en est un, aux ailes du désir.

Visites de courtoisie

« On ne tombe jamais deux fois dans le même abîme. Mais on tombe toujours de la même manière, dans un mélange de ridicule et d'effroi. »

Cette phrase à l'allure de maxime, qui ouvre le dernier paragraphe de L'ordre du jour, donne le ton du livre qu'on referme, constitué d'instantanés dérisoires ou grotesques, de moments effrayants, par leur brutalité ou leur horreur. C'est toute la force d'Éric Vuillard que de condenser en cent cinquante pages une époque dont nous portons encore le poids.

par Norbert Czarny

Éric Vuillard

L'ordre du jour

Actes Sud, 160 p., 16 €

Ce poids tient d'abord à ces froides journées de février 1933 ou de mars 1938, à ces scènes d'intérieur sous de hauts plafonds, dans la faible lumière qui éclaire des sortes d'ombres ou des pantins. Éric Vuillard raconte des visites, des rencontres, entre des hommes puissants, des chefs d'entreprise ou des chanceliers qui dirigent des empires ou aspirent à dominer le monde. L'atmosphère dit tout : « *rien ici n'a la densité du cauchemar, ni la splendeur de l'effroi. Seulement l'aspect poisseux des combinaisons et de l'imposture. Pas de hauteur violente, ni de paroles terribles et inhumaines, rien d'autre que la menace, brutale, la propagande, répétitive et vulgaire* ».

Le 20 février, à Berlin, « *vingt-quatre lézards se lèvent sur leurs pattes arrière et se tiennent bien droit* », quand Goering entre dans la salle. Il passe à la caisse. Les patrons réunis sont « *nos voitures, nos machines à laver, nos produits d'entretien* ». Au terme du récit, après la défaite, le vieux Gustav Krupp devra payer aux déportées et travailleurs forcés, employés à Ravensbrück ou Auschwitz, les

VISITES DE COURTOISIE

misérables indemnités qui leur reviennent. Il renâclera davantage qu'en 1933. Et ses compères de l'IG Farben, d'Agfa ou de Telefunken mettront aussi peu d'enthousiasme à le faire.

Un voyage privé de Lord Halifax à Berlin, puis à Berchtesgaden, un autre du chancelier d'Autriche Schuschnigg, déguisé en skieur chez le même Hitler, donnent lieu à des scènes qui pourraient sembler cocasses. Dans la pénombre des montagnes bavaroises, le ministre anglais prend le dictateur pour un laquais. La méprise ne provoque pas d'incident diplomatique. Schuschnigg a moins de chance : il essuie une violente tirade contre l'Autriche, laquelle n'aurait rien apporté à l'Allemagne, n'aurait joué aucun rôle sur la scène mondiale. Hitler est face à lui, « raide comme un automate et virulent comme un crachat ». Le chancelier autrichien, glacé par le propos, démuni, bafouille le nom d'un célèbre compositeur. Pas de chance, celui-ci est né à Bonn. Vuillard met en scène ses deux personnages, rappelant l'œuvre contemporaine de Louis Soutter : « *Et, à cet instant où le destin de l'Europe se joue au Berghof, ses petits personnages obscurs se tordant comme des fils de fer, me semblent un présage.* »

Il y aura d'autres jours de négociations ou de palabres, d'autres visites de courtoisie. Ainsi quand Chamberlain, qui loua un appartement à Ribbentrop bien avant la guerre, recevant le ministre allemand, perd son temps à discuter de Tilden, fameux champion de tennis de l'époque, tandis qu'une invasion se déroule sur le continent. Et du temps perdu, il y en a aussi dans le bureau d'un chef d'État français occupé à des décrets sur les appellations d'origine contrôlée Juliéna, le 11 mars 1938 : « *ainsi, pendant qu'Albert Lebrun rêvasse à n'en plus finir sous l'immense égoïsme de son abat-jour, à Vienne, le chancelier Schuschnigg reçoit un ultimatum d'Adolf Hitler.* »

Éric Vuillard choisit ses angles. *Congo, La bataille d'Occident* ou *Tristesse de la terre* le montraient déjà, sans parler de *14 juillet*, qui rendait à la foule des journées révolutionnaires toute sa place, son éclat. Ici, il se tient dans les coulisses, à l'affût des détails, de ce qui paraîtrait insignifiant et de ce qu'on a oublié ou ignoré. Qui savait que le Blitzkrieg qui avait déferlé sur l'Europe de l'Ouest en 1940 avait commencé par une énorme panne et un embouteillage ridicule en 1938, quand Guderian, le stratège de la conquête, entra en Autriche ? Trois soldats allemands sont accueillis en libérateurs, avant que la Heldenplatz de Vienne ne se remplisse. Du gros plan

au plan général, Vuillard change constamment pour raconter : « *On accable l'Histoire, on prétend qu'elle ferait prendre la pose aux protagonistes de nos tourments. On ne verrait jamais l'ourlet crasseux, la nappe jaunie, le talon de chéquier, la tache de café. Des événements on ne nous montrerait que le bon profil. Pourtant, si l'on regarde bien, sur la photographie où l'on voit Chamberlain et Daladier, à Munich, juste avant la signature aux côtés d'Hitler et de Mussolini, les Premiers ministres anglais et français ne semblent pas très fiers.* »

Mais l'auteur joue aussi sur la perspective du Temps, et un très beau passage permet d'imaginer le regard d'une vieille femme, témoin enthousiaste de l'arrivée triomphale de Hitler en Autriche : « *On pense par apocope, en apnée. Dessous, la vie s'écoule comme une sève, lente, souterraine.* » Le contrepoint, l'antithèse même, ce sont les victimes. Si Schuschnigg, médiocre joueur de cartes exilé après la guerre aux États-Unis, ne suscite nulle compassion, les suicidés de Vienne, toutes celles et tous ceux qui ont vu les leurs harcelés, humiliés, avant d'être déportés et assassinés, sont évoqués en quelques pages bouleversantes : « *Leur mort ne peut s'identifier au récit mystérieux de leurs propres malheurs. On ne peut même pas dire qu'ils aient choisi de mourir dignement. Non. Ce n'est pas un désespoir intime qui les a ravagés. Leur douleur est une chose collective. Et leur suicide est le crime d'un autre.* »

Cette histoire faite de propos feutrés, insignifiants, de négociations brutales, de coups de théâtre dérisoires, on sait comment elle finit : « *Les plus grandes catastrophes s'annoncent à petits pas* », écrit l'auteur. Et on ne sait pas toujours qui est en scène, de Hitler ou de Chaplin, son double comique. Un chapitre rappelle une formule connue que l'on voudrait faire nôtre. Si l'horreur nazie pouvait entrer au « magasin des accessoires », si tous ceux qui encore aujourd'hui vénèrent cette folie pouvaient disparaître avec elle... Hollywood, où s'était réfugié celui qui prendrait le nom de Gunther Anders, contenait un tel magasin des accessoires. Et le paradoxe, un de plus, voulait que ce Juif exilé nettoiyât les chaussures stockées là, pour des tournages passés ou à venir. Il cirait les bottes des SA : « *Et tandis que le Führer en était à préparer son agression contre la France, alors que son État-major en était à resucer les vieilles formules de Schlieffen, et que ses mécaniciens en étaient encore à réparer leurs panzers, Hollywood avait déjà déposé leurs costumes sur les rayonnages du passé.* »

Si nous pouvons redouter le même abîme, est-ce sur le mode de la tragédie ou sur celui de la farce ?

Le livre de la beauté et de la soif

Il y a cette scène hallucinante : après avoir descendu quelques verres de whisky, un vieux dentiste entreprend de s'arracher lui-même toutes les dents. Quand il faiblit, il oblige sa petite-fille à prendre la suite – « le sang dégoutte sur le plateau, plop, plop » – et à lui mettre des sachets de thé dans la bouche pour arrêter l'hémorragie. « Édentée, sa face est comme une tête de mort, blafarde au-dessus de la gorge sanguinolente. Une théière humaine avec ces étiquettes Lipton noir et jaune qui pendouillent comme des rubans de carnaval... il a fait dans son froc ».

par Natalie Levisalles

Lucia Berlin

Manuel à l'usage des femmes de ménage

Trad. de l'anglais (États-Unis) par Valérie Malfroy
Grasset, 558 p., 23 €

IO n croise des gitans au service des urgences, ils « ont de belles morts. Il y en a toujours une flopée, qui exigent d'être avec le mourant afin de l'embrasser, de l'étreindre, de débrancher et bousiller les téléphones... le plus beau, c'est qu'ils ne font jamais taire leurs gosses ». Ou une prof maladroite et exaltée qui pense « toucher de jeunes esprits impressionnables, alors qu'elle s'adressait à des petites chipies américaines. Chacune d'entre nous avait un riche, beau et puissant papa. À cet âge-là, les filles éprouvent les mêmes sentiments pour leurs pères que pour les chevaux. C'est passionnel ».

Dans les quarante-trois nouvelles de *Manuel à l'usage des femmes de ménage*, Lucia Berlin nous entraîne au cœur de situations absurdes ou terribles,

elle nous en fait sentir l'horreur et l'humanité, la tendresse, la beauté, l'ironie. Lucia Berlin est sans doute une des plus grandes écrivaines américaines du XX^e siècle (née en 1936, elle est morte en 2004), mais son travail est passé quasi inaperçu jusqu'à ce qu'il soit redécouvert aux États-Unis en 2015. En tout, elle a écrit soixante-dix-sept nouvelles, publiées dans cinq ou six volumes entre 1980 et 1999.

Sur le rabat de la couverture du livre qui vient d'être publié en français, un portrait d'elle : yeux d'un bleu limpide qui regardent dans le vague, cheveux bruns rapidement attachés, cigarette à la main, elle a la beauté fulgurante d'une actrice italienne des années 1960. En voyant cette photo (et d'autres, prises par son troisième mari, Buddy Berlin), on retrouve l'impression, qu'on a eue en la lisant, de se trouver face à une âme lumineuse. C'est d'autant plus saisissant que Lucia Berlin a été très alcoolique pendant des décennies.

Dans ses nouvelles – très autobiographiques – revient le personnage d'une femme aux prises avec l'alcool : crises de *delirium tremens*, cures de désintoxication, magasins où elle court à l'aube acheter de la vodka avant le réveil des enfants... Tous les signes annonciateurs de la déchéance sont là. Sauf que, tout ce temps, Lucia Berlin a réussi à élever seule ses quatre fils, à travailler, comme prof, femme de ménage ou secrétaire médicale. Et à écrire. L'énigme, c'est : comment un livre avec autant d'addictions et de misère peut-il être aussi plein d'énergie, de joie, de couleurs, d'odeurs ? C'est souvent drôle, parfois triste, jamais déprimant.

Beauté d'un village de pêcheurs. Bonne humeur dans un café de Mexico. Solidarité des alcoolos et solidarité des femmes de ménage. Elles comparent ce qu'on leur a donné : « *boucles d'oreilles dépareillées, vingt cintres, soutif déchiré... Prenez tout ce que la cliente vous donne et dites Merci. Vous pouvez toujours le laisser dans le bus, vous le mettre au derrière* ». Confrontation entre une très jeune enseignante et un élève dangereusement séduisant. Femme enceinte que son mari oblige à lui rapporter de l'héroïne. Moment de grâce dans un orphelinat chilien : tout le monde saute à la corde, « *même les religieuses s'y mettaient, sautent, sautent, elles flottaient, toutes bleues, dans le ciel* ». Un grand-père cruel et raciste. Une femme qui sort d'un centre de désintoxication. « *Elle fuma, réfléchit à quoi faire en classe la semaine prochaine. Faire des lasagnes ce soir. Savon et papier hygiénique... Ses listes la rassuraient* ». Le soir, vasselle, pile de copies et « *bonne nuit les petits ! Un*

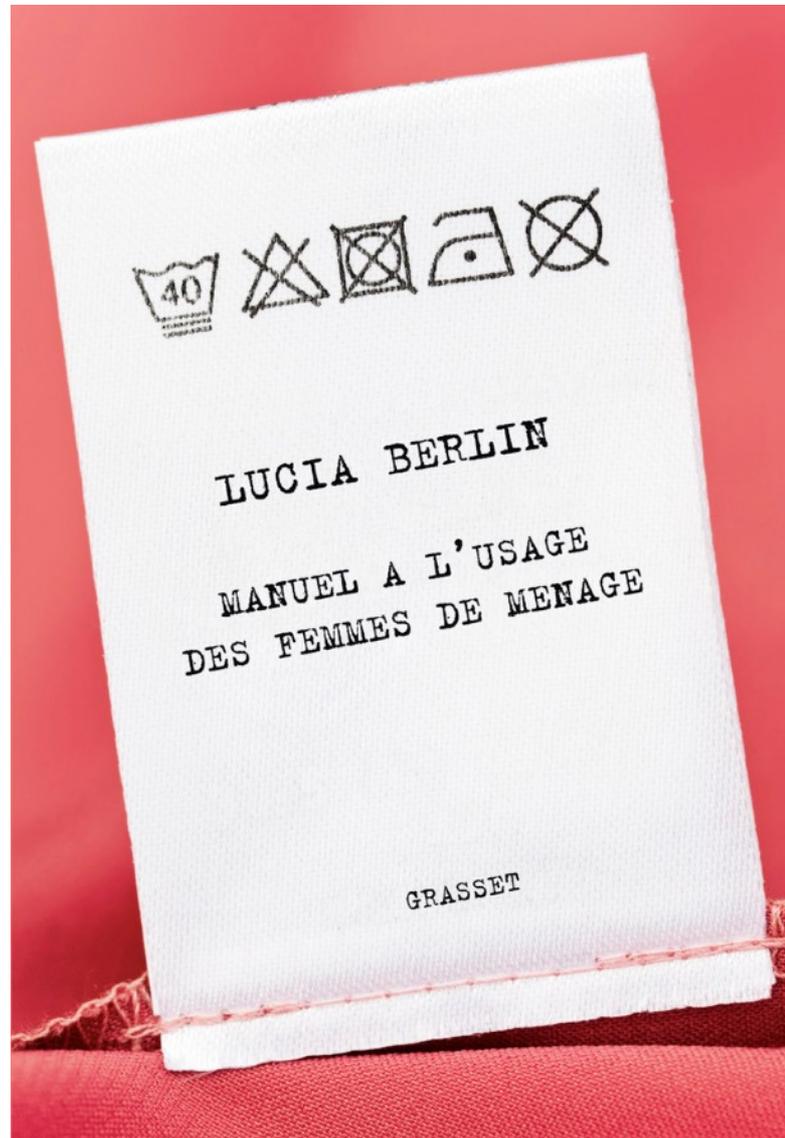
LE LIVRE DE LA BEAUTÉ ET DE LA SOIF

silence, ensuite, qu'elle saluait en doublant ses doses... S'ils se réveillaient, ses fils tombaient sur sa folie ». Atelier d'écriture en prison, avec un jeune criminel qui a tout lu, même *L'étranger* et *Crime et châtiment*. Robe verte dans laquelle sa sœur, mourante, n'a jamais été aussi belle. Religieuse qui essaie d'aider une petite fille. « Ses yeux étaient pleins de larmes. Leur tendresse était insupportable ».

Une des histoires les plus fortes est peut-être celle qui se déroule dans une ancienne fabrique transformée en clinique clandestine. Les employées mexicaines ne connaissent de l'anglais que le strict nécessaire : « *utérus, curetage, ampicilline contre infection, codéine pour douleur* ». Les femmes qui viennent avorter sont toutes américaines, effrayées, honteuses. Une Mexicaine enceinte trimballe une serpillière crasseuse et les dévisage avec mépris : « *Que racontes-tu à ton curé, sale garce ? Tu as sept enfants... Tu dois bosser dans ce mauvais lieu ou crever de faim ? Mon Dieu, c'était sans doute la vérité* ».

Pourquoi les histoires de Lucia Berlin nous attrapent-elles si fort ? Peut-être à cause de sa capacité à observer le pire et à révéler le plus subtil, sans détourner le regard, à prendre le risque de la joie et de la légèreté plutôt que du drame et de la complaisance. Les personnages ne sont ni bons ni mauvais. Ils se montrent parfois dignes et courageux. Et parfois pas. Le médecin qui pratique des avortements clandestins : un play-boy à Rolex et costume de soie mais qui, face à un vrai drame, fait ce qu'il peut. Les poivrots qui laissent galamment passer la jeune femme à l'ouverture du *liquor store*. La cousine texane, reine de beauté et tête de linotte, mais fiable et solide quand les choses tournent au vinaigre.

Et puis le Mexique. À un moment, l'auteur écrit : « *On avait atteint le pont et les odeurs du Mexique. Pollution, chili et bière. Œillets, bougies, essence. Oranges, Delicados et urine. J'ai abaissé les vitres et passé la tête dehors, heureuse d'être chez moi* ». Tous ses textes sont nourris et illuminés par les couleurs et la chaleur de l'espagnol et de la culture latino-américaine. Une enfance entre El Paso (à la frontière mexicaine) et Santiago du Chili, de longs séjours à Puerto Vallarta avec son mari, Buddy Berlin, à Mexico chez sa sœur... Sa vision du monde, son cadre de pensées et de sensations, ont peu à voir avec ceux des écrivains américains de sa génération. Il y a chez elle quelque chose d'absolument hispanique. Elle est chez les Latino-Américains comme parmi les siens.



Le père de Lucia Berlin était ingénieur des mines. Elle est née en Alaska, la famille ira ensuite dans le Kentucky, le Montana. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le père est sous les drapeaux, la mère s'installe avec ses deux filles chez ses parents. La mère et le grand-père de Lucia boivent. La grand-mère protège la petite sœur. Lucia est abandonnée à elle-même. Une rencontre avec une petite voisine syrienne la sauvera de l'isolement total : « *Je n'ai plus jamais eu d'amie comme Hope. Peu à peu, j'ai intégré la famille Hadad. Sans cela, je crois qu'en plus de devenir une adulte névrosée, alcoolique et anxieuse, j'aurais été sérieusement perturbée. Cinglée* ».

Plus tard, il y aura la fac, une vie de bohème à New York, puis au Mexique. Trois mariages (un sculpteur, un musicien de jazz, un autre qui se révèle être héroïnomane, dont elle divorce en 1968). À trente-deux ans, elle se retrouve seule, avec quatre enfants. Lucia Berlin, on l'a dit, était une beauté.

Comme l'était sa mère, malheureuse, méchante et froide avec ses filles. Dans une nouvelle, on lit :

LE LIVRE DE LA BEAUTÉ ET DE LA SOIF

« *Sa plus grande peur : être comme sa mère. Cruelle, alcoolique* ».

Bourbon, vodka et vin sucré à la maison. Valium, Thorazine et Dilantin dans les centres de désintoxication... Jusqu'à la fin des années 1980, Lucia Berlin écrit, mais peu, on est encore dans la longue traversée de l'alcool. Elle ne s'y mettra sérieusement que dans les années 1990, après avoir arrêté de boire. C'est aussi le moment où elle enseigne, à Boulder (Colorado), « *la ville la plus saine des États-Unis [...] On peut se promener seule la nuit, ne pas fermer sa porte à clé. Il n'y a pas de gang ici, pas de racisme. D'ailleurs il n'y a pas beaucoup de races* ».

C'est pendant cette période qu'apparaît son style, très visuel. Une infirmière aux urgences s'occupe d'un petit jockey mexicain, « *une divinité aztèque en miniature* ». Pour lui enlever sa tenue compliquée, c'est « *interminable, comme chez Mishima où il faut trois pages pour ôter son kimono à la dame* ». Parfois, les descriptions sont presque des haïkus : « *Grisées sont les ambulances, grises les tenues des chauffeurs, grises les couvertures ; les patients sont jaunes et grisâtres sauf là où les médecins ont marqué leur crâne ou leur gorge d'une croix au stabilo rouge* ». Ou encore : « *Elle était très haute et courte, comme une voiture de BD qui serait rentrée dans un mur. Une voiture aux cheveux dressés sur la tête* ».

L'écrivaine disait : « *J'exagère pas mal et mélange fiction et réalité, mais je ne mens jamais vraiment* ». On la compare souvent à Raymond Carver – alcool, nouvelles, génération –, ce qui est censé être un compliment, mais elle n'a pas besoin de ça. Elle a un sens du rythme et de l'accélération tout à fait unique : « *Une nuit, il faisait un froid mordant. Ben et Keith dormaient avec moi, en combinaison de ski. Le vent faisait claquer les volets, des volets aussi vieux que Herman Melville. Le grésil sifflait contre les fenêtres et Max appela [...] Il est venu avec des roses, une bouteille d'eau de vie et quatre billets d'avion pour Acapulco. J'ai réveillé les enfants et on est partis* ».

Lucia Berlin est morte alors qu'elle était en train d'écrire un texte (pas encore traduit) sur le Mexique avec Buddy (Max) et les enfants. Une chambre sordide dans les Chiapas. Les enfants ont attrapé la dengue, Buddy est en manque. « *Diarrhée et vomis. Buddy, allongé replié sur lui-même, tremblait violemment sur le siège avant...* »

La phrase est restée inachevée.

Du bon côté de l'Histoire

**Jimfish, du Sud-Africain
Christopher Hope, est un conte
satirique drôle et cruel qui
dénonce les dictatures et les
atrocités qui les accompagnent,
mais sans tout à fait remplir
l'objectif qu'on pourrait
en attendre.**

par Santiago Artozqui

Christopher Hope

Jimfish

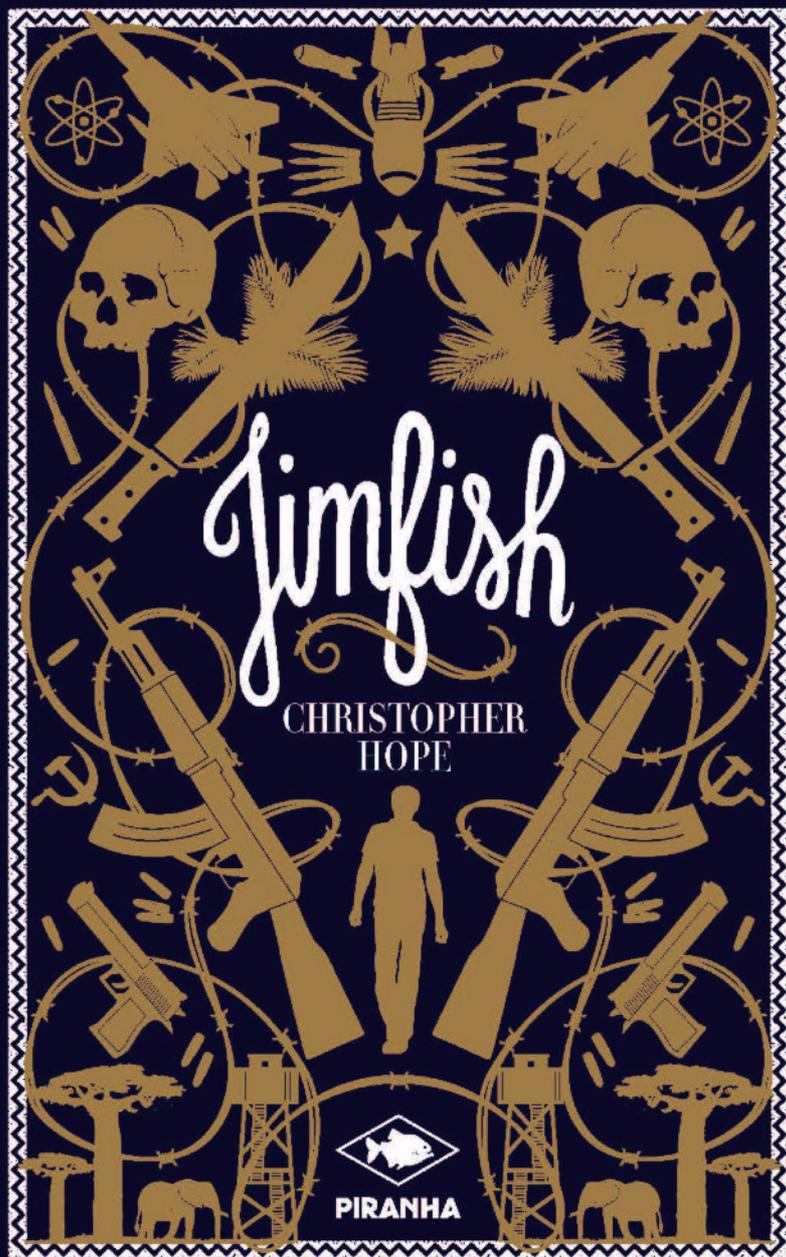
Trad. de l'anglais (Afrique du Sud)

par Edith Soonckindt

Piranha, 208 p., 17 €

Surgi des eaux de l'océan Indien par un beau matin de 1984, un garçon d'environ dix-huit ans est aussitôt confié aux autorités de Port Pallid, lesquelles s'incarnent en l'unique personne du brigadier Arlow. Le problème, essentiel dans une Afrique du Sud encore sous le régime de l'apartheid, est de déterminer à quel groupe ethnique appartient ce garçon, car sa couleur de peau n'est pas bien définie. Certains le trouvent blanc, d'autres le diraient rose, brun clair ou couleur miel, quand ce n'est pas d'une vague teinte bleue. Le brigadier Arlow procède à l'examen qui permettra de trancher : il coince un crayon dans les cheveux du jeune homme et attend de voir si le crayon tombe ou non.

Las ! l'examen n'est pas concluant, et si ce garçon est blanc, « *ce n'est pas la bonne sorte de blanc* ». Le brigadier Arlow décide donc de lui donner le nom de Jimfish, puisqu'en Afrique du Sud « *Jim fish* » est un terme argotique qui désigne les Noirs, ou plutôt les non-Blancs. En France, on aurait dit « bamboula », ou « bougnoule ». Pendant quelque temps, Jimfish va demeurer à Port Pallid, ce qui lui donnera l'occasion de suivre les enseignements de Malala le Soviet, jardinier du brigadier Arlow (puisque'il faut cultiver son jardin) et par ailleurs philosophe marxiste autodidacte. Malala transmet à Jimfish les fondements théoriques nécessaires à son éducation politique : « *La colère met le feu aux poudres. C'est l'antidote à la maladie, au*



DU BON CÔTÉ DE L'HISTOIRE

cynisme et au doute. La fureur enflamme les masses et les projette du bon côté de l'Histoire. La rage est le propergol du lumpenprolétariat ». Armé de ce savoir, Jimfish va entamer un périple qui durera dix ans et l'emmènera partout où des dictateurs ont massacré, torturé ou commis des génocides, et il trouvera chaque fois les mêmes discours défendus par les mêmes personnages, dont seuls les noms diffèrent : Danube de la Pensée, Grand Léopard, Dirigeant Victorieux, Paysan numéro un... en cherchant chaque fois à retomber du bon côté de l'Histoire.

À l'évidence, Christopher Hope a lu Voltaire, dont il cite un aphorisme : « *Les hommes seront*

toujours fous ; et ceux qui croient les guérir sont les plus fous de la bande ». Et, en effet, le brave Jimfish est un condensé de Candide, de Zadig et de l'Ingénu, Malala le Soviet ressemble fort à Pangloss ; quant à Zoran le Serbe, dont Jimfish fait la connaissance dans une geôle, il n'est pas sans évoquer le M. Gordon de *L'ingénu*. Le récit, on l'aura compris, prend la forme d'un conte satirique, ce qui fait à la fois sa force et sa faiblesse. En effet, ce genre narratif permet d'éclairer sous un jour cru les exactions qu'il dénonce et laisse une grande place à un humour de l'absurde, mais, d'un autre côté, on peine un peu à comprendre en quoi il se justifie, étant donné que Christopher Hope écrit (en 2015) dans un contexte où sa parole est libre, et que les dictateurs qu'il met en scène sont, pour la plupart, passés de vie à trépas depuis quelques années déjà.

Reste le fond, une typologie des horreurs qui se sont produites à la fin du XX^e siècle, dont Jimfish comprend peu à peu qu'elles ne sont justifiées par rien, et surtout pas par les idéologies dont leurs auteurs se réclament. Ce n'est pas faux, mais ce n'est pas nouveau. Or, malheureusement, le XXI^e siècle ne manque pas de régimes à dénoncer ! On aurait aimé que les pérégrinations de Jimfish le mènent dans la Syrie de Bachar el-Assad plutôt que dans la Roumanie de Nicolae Ceausescu, ou, si l'on veut demeurer en Afrique, que notre Candide moderne s'intéresse à Omar Hassan el-Béchar, devenu président de la République du Soudan le 30 juin 1989 à la suite d'un coup d'État, réélu (c'est le terme officiel) le 27 avril 2015 avec 94,5 % des suffrages, et à l'encontre duquel la Cour pénale internationale a émis deux mandats d'arrêt avec des accusations de crimes de guerre, de crimes contre l'humanité et de génocides.

Pour autant, on ne saurait nier les vertus documentaires (et documentées) de ce livre, car comme Christopher Hope – journaliste d'investigation et militant anti-apartheid de la première heure – le précise en exergue à propos des événements qu'il rapporte : « *J'ai été présent pour beaucoup d'entre eux. Et j'ai pris des notes. Parce que la réalité dont j'ai été témoin dépassait largement la fiction.* »

La couleur de la peau

Ce gros roman passionnant, puissant et généreux, nous plonge dans un monde dont Andrea Levy, née en Angleterre de parents jamaïcains, ne cesse d'évoquer la complexité et l'hostilité depuis Every Light in the House Burnin' (1994) jusqu'à The Long Song, 2010 (Une si longue histoire, 2011). Un monde où la couleur de la peau décide du destin des personnages.

par Claude Fierobe

Andrea Levy

Hortense et Queenie

Nouvelle traduction (de l'anglais), entièrement révisée d'après celle de Frédéric Faure

Petit Quai Voltaire, 524 p., 16 €

Deux femmes, une Anglaise, Queenie (baptisée en réalité Victoria...), et une Jamaïcaine, Hortense, dont les vies se mêlent, unies l'une à l'autre par un lien qui leur restera à jamais caché. Une année, 1948, titre du premier chapitre. À dire vrai, l'essentiel est ailleurs. Le livre décrit en effet tout ce qui est antérieur à cette date, par un incessant mouvement de rétrospéctions successives entamé par la première phrase : « *Tout cela m'est revenu.* » D'où le retour régulier – cinq fois – de chapitres appariés : « 1948 » et « Avant ». Ce jeu temporel, mené par un mouvement métronométrique d'une extrême précision, est exigeant pour le lecteur. D'autant que quatre narrateurs (outre Queenie et Hortense, leurs maris respectifs, Bernard et Gilbert) prennent la parole à intervalles irréguliers. Les faits apparaissent sous quatre angles différents, à travers le prisme de quatre sensibilités, de quatre formes de langage (que restitue bien la traduction), et tissent la trame de ce qui est peut-être la vérité, une vérité qui n'est à coup sûr ni blanche ni noire.

Au temps de la Seconde Guerre mondiale, s'effectue un extraordinaire brassage ethnique avec ce que



Andrea Levy © Laurie Fletcher

cela implique d'incompréhension, de préjugés, d'ostracisme et de violences. Gilbert a quitté le soleil de la Jamaïque, pour le brouillard de Londres, car il était inconcevable que « *nous, Jamaïcains, Antillais, membres de l'Empire britannique, ne volions pas au secours de la Mère Patrie* ». Mais voilà : « *Comment se faisait-il que l'Angleterre ne me connaissait pas ?* » Le Jamaïcain sait tout sur l'Angleterre, l'Anglais est incapable de situer la Jamaïque sur la carte du monde. Alors, la Mère-Patrie, « *une sorcière revêche et puante qui ne vous propose aucun réconfort après votre voyage* » ? Question légitime. D'où la chronique, souvent douloureuse, des rebuffades, injustices et obscénités dont sont victimes Hortense et Gilbert. Et puis, Jamaïcains ou Indiens, tous dans le même sac : Bernard, soldat britannique en Inde, ne saurait imaginer que « *ces bandes de sauvages illettrés* » puissent diriger leur pays. Gilbert est lucide : les Jamaïcains débarquent en Angleterre « *la tête pleine d'illusions et de pensées stupides qui ne tiennent pas le coup en face de la réalité* ». Surgit tout à coup une image à la fois originale et saisissante. Gilbert croit voir sur le trottoir « *un bijou ovale, d'un vert précieux* » mais « *ce n'est qu'un amas de mouches capté dans la lumière* » et, les mouches envolées, demeure seulement « *une petite crotte de chien* ». Sans commentaire.

LA COULEUR DE LA PEAU

Hortense est née dans un pays où les gens ont la peau noire. Mais sa peau à elle est lumineuse, « *la couleur du miel chaud* », d'où sa conviction qu'elle peut « *espérer une vie en or* ». Il lui faudra déchanter en Angleterre où tout est gris, « *à croire que le Tout-Puissant avait privé cet endroit d'arc-en-ciel* » : son teint doré n'est pas un passeport, son diplôme jamaïcain ne vaut rien, on lui refuse un emploi. Peau noire pour Gilbert, dorée pour Hortense, et blanche pour Queenie, fière de son « *teint de porcelaine* », ravie d'être « *belle comme une rose anglaise* ». Palette limitée certes, mais suffisante pour dire le drame des immigrés dans l'Angleterre de l'après-guerre.

En juxtaposant les points de vue – aucun personnage n'est monolithique, même Bernard a des excuses en raison d'un jugement faussé par ses années de combat en Extrême-Orient –, Andrea Levy tient un propos nuancé : grâce à une solide documentation (répertoriée en fin de volume), elle privilégie les faits, tels qu'ils sont vécus par ses personnages. L'émotion et l'indignation appartiennent au lecteur. En outre, lui seul connaît le fin mot des différentes intrigues qui se croisent, les personnages eux-mêmes demeurant dans l'ignorance de ce qui les réunit de façon plus intime qu'ils ne peuvent l'imaginer.

À côté de toutes les nuances propres à ce type de récit, s'impose un réalisme brutal qui met en regard la boucherie du père de Queenie et les corps des blessés de la guerre. D'un côté, la boucherie où les hommes portent « *des bottes ensanglantées, pataugeant dans une mare de sang boueux* », tandis que sur l'étal gît « *la tête d'un bovin, gueule ouverte, seule et démembrée* », et que Queenie vomit sur ses chaussures. De l'autre, la guerre en Angleterre et, en écho, le spectacle effroyable des émeutes ethniques à Calcutta, des rues dévastées : « *Et au milieu les cadavres. Il y en avait partout. En lambeaux... La plupart avaient ce regard effaré, la bouche béante... Des vautours tournoyaient au-dessus. Allaient picorer les yeux.* »

Livré au chaos de la guerre, au racisme ordinaire, le monde d'Andrea Lévy est ce monde imparfait où peinent à vivre des créatures imparfaites. « Petite île » (*Small Island*, titre original) renvoie aussi bien à la Grande-Bretagne qu'à la Jamaïque, à ces endroits où il est aussi difficile de vivre ensemble en temps de paix qu'en temps de guerre et où, en fin de compte, il n'est pas sûr qu'un enfant noir né d'une femme blanche soit un signe d'espoir.

Voyage vers l'Histoire

En développant une théorie quantique, le professeur Akemi Kirino met au point une machine capable d'envoyer un observateur dans le passé. Son compagnon, l'historien Evan Wei, décide de l'utiliser pour témoigner de crimes de guerre japonais commis en Chine pendant la Seconde Guerre mondiale. À partir de cet argument reposant sur un usage original de la science-fiction, Ken Liu démonte les processus à l'œuvre dans le négationnisme et interroge la nature de l'Histoire. Son court roman a la précision clinique et la densité d'une tragédie.

par Sébastien Omont

Ken Liu

L'homme qui mit fin à l'histoire

Trad. de l'anglais (États-Unis)

par Pierre-Paul Durastanti

Le Béal'

coll. « Une heure-lumière », 112 p., 8,90 €

Le recours à un thème canonique de la science-fiction – le voyage dans le temps – permet de considérer selon un point de vue renouvelé des atrocités réelles, connues mais minimisées par le Japon et l'Occident. De 1932 à 1945, en Mandchourie occupée, l'Unité 731 de l'armée japonaise s'est livrée à des expérimentations médicales à grande échelle sur des êtres humains. Des prisonniers, chinois pour la plupart, mais aussi russes et américains, se sont vu inoculer la syphilis, l'anthrax, la peste ou le choléra, dans le but d'étudier ces maladies mais surtout de mettre au point des armes bactériologiques. Amputations, vivisections sans anesthésie, viols, gelures, brûlures et tortures de toutes sortes ont été pratiqués systématiquement, au point qu'environ dix mille victimes ont péri dans les laboratoires et que quatre cent mille autres sont mortes des suites des épidémies



Ken Liu

VOYAGE VERS L'HISTOIRE

provoquées à des fins d'expériences. Les cobayes humains étant utilisés jusqu'à ce que mort s'ensuive et les derniers prisonniers exécutés en 1945, le nombre de témoignages resta très faible. À la fin de la guerre, le chef de l'Unité 731 négocia avec les autorités d'occupation américaines l'immunité pour ses hommes en échange des résultats des expériences. Les coupables n'ont donc jamais été inquiétés, les demandes de réparation de la Chine populaire restant pendant longtemps ignorées, au prétexte qu'elles n'étaient qu'une instrumentalisation de l'Histoire par un régime dictatorial. L'existence de l'Unité 731 n'a finalement été admise par le Japon qu'en 2002, sans excuses officielles, et sans que l'ampleur des crimes commis soit reconnue. Tels sont les faits que remet en lumière *L'homme qui mit fin à l'histoire*.

Le procédé inventé par le professeur Kirino autorise un observateur à voir un moment du passé comme s'il était présent, mais sans pouvoir intervenir. Cela permet d'« extirper l'histoire de sa gangue historique », de sortir de la froideur des chiffres et de la distance créée par le temps, de

réintroduire de l'émotion, de l'empathie pour les victimes, puisque Evan Wei, le personnage de l'historien, a choisi d'envoyer dans le passé des proches des torturés plutôt que des spécialistes. Cela justifie aussi que Ken Liu, sur une dizaine de pages, sans s'étendre, raconte crûment les horreurs subies par les prisonniers. Ces scènes difficilement supportables sont nécessaires pour rendre sa dimension sensible au fait historique, elles sont le seul moyen de le mesurer à sa juste valeur, pour les personnages comme pour le lecteur. D'ailleurs, le récit d'une voyageuse du temps, plein d'émotion mais nécessairement limité aux scènes auxquelles elle assiste, se fait en contrepoint des aveux d'un ancien médecin japonais, plus circonstanciés mais plus retenus. Alternés sans transition, les deux témoignages se renforcent l'un l'autre.

Cependant, les particules quantiques nées à un moment précis dans un lieu précis étant détruites par l'observation, chaque instant du passé ne peut être vu qu'une seule fois, par un seul individu. Comme des fouilles détruisent un site, le voyage dans le temps trahit la mémoire, efface le souvenir aussitôt qu'il est retrouvé. Par conséquent, la machine du Pr Kirino ne fournit pas de preuve absolue. Le récit de l'observateur ne sera qu'un témoignage unique pouvant être contesté.

De manière très dynamique, à travers des controverses, le roman va souligner les divers processus aboutissant à l'occultation de crimes historiques. Les logiques des États et leurs politiques successives sont démontées. De courtes interviews exposent de façon laconique le manque d'intérêt, les idées reçues de « l'homme de la rue ». La manière dont différentes formes de frilosité intellectuelle se combinent pour maintenir l'immobilisme est brillamment déclinée. Une polémique sur la souveraineté de l'exploration du passé souligne à quel point l'Histoire constitue un enjeu affectif et politique.

La forme sert le propos : le titre complet du roman est *L'homme qui mit fin à l'histoire : Un documentaire*. Le livre se présente en effet comme la description et la transcription d'un film documentaire, ce qui permet d'exposer les différents points de vue de manière vive et

VOYAGE VERS L'HISTOIRE

efficace, mais aussi de varier, en jouant sur les situations de parole : interviews, conférences, auditions de la Chambre des représentants du Japon, commentaires d'images – en particulier de survols de paysages, ce qui introduit une dimension mélancolique – micros-trottoirs, talk-shows.

Si le livre reste court, pour l'essentiel argumentatif, et très dépouillé, il s'agit bien d'un roman par les tensions qui s'y déploient et parce que les personnages ne sont pas de simples porte-parole de l'auteur : l'histoire personnelle d'Evan Wei et Akemi Kirino s'imbrique dans les problèmes qu'ils soulèvent. Sino-américain et nippon-américain, ils se retrouvent au cœur des contradictions qui traversent les relations entre la Chine et l'Occident, la Chine et le Japon, comme des compromissions entre les États-Unis et le Japon. Un des seuls passages du livre traitant de leur vie intime illustre la concision, la subtilité et la puissance de l'écriture de Ken Liu : « *Le week-end, on randonnait dans le chaînon Sawtooth. Evan cartographiait les mines abandonnées et les villes fantômes de la ruée vers l'or. On a renoué avec le bonheur. Il semblait aller mieux.* » La pause que s'accordent les personnages dans leur combat est rendue sensible en quatre phrases, mais, en outre, par leur seul écho « *les mines abandonnées et les villes fantômes* » rappellent les installations de l'Unité 731, la lutte d'Evan pour les morts et le caractère obsessionnel de cette lutte : il en est littéralement hanté. Quant au « *chaînon Sawtooth* » (« dent de scie » en anglais), il évoque à la fois la difficulté, les hauts et les bas du moral du protagoniste, et les sinistres amputations décrites quarante pages plus tôt.

En une centaine de pages d'une écriture sobre et tendue concentrant à l'extrême son thème, Ken Liu utilise au mieux des moyens inattendus – la science-fiction, la forme du documentaire – pour remettre en cause aussi bien la propension humaine à l'oubli et à l'indifférence qu'une conception de l'Histoire désincarnée érigeant en absolu une vérité objective inatteignable. Au contraire, « *mêler à l'histoire la subjectivité du récit personnel renforce la vérité au lieu d'en détourner* » selon un personnage d'historien japonais. C'est ce que nous montre *L'homme qui mit fin à l'histoire*, et, ce faisant, l'auteur réalise une mise en abyme. Comme le font ses personnages avec leur expérience, Ken Liu, par son roman, exhume pour le lecteur occidental les crimes de l'Unité 731, et nous invite « *à dévisager les agonisants* ».

Arthur Miller en Chine : les terres de l'imagination

Parti en Chine au printemps 1983 pour mettre en scène une de ses pièces majeures au Théâtre d'Art Populaire, Arthur Miller y écrit son journal de bord, Un commis voyageur à Pékin, qui fourmille d'anecdotes sur les répétitions quotidiennes, le théâtre, la ville, les distances culturelles et politiques. Il s'agit d'un document littéraire inédit en France, précieux quant à l'approche détaillée des scènes et rôles de la pièce et, au-delà, d'un reportage d'artiste sur un voyage et une civilisation.

par Liliane Kerjan

Arthur Miller

Un commis voyageur à Pékin

Trad. de l'anglais (États-Unis)

et annoté par Claire Debru

Photographies d'Inge Morath

Éditions du sous-sol. 286 p., 25 €

Arthur Miller, après l'Old Vic à Londres, est à l'honneur en France depuis plus d'une année puisque sa pièce *Vu du pont*, montée à l'Odéon à l'automne 2015 dans une très belle mise en scène d'Ivo van Hove, rencontre en ce moment le même succès éclatant au fil de la tournée. Mais en 1983, tenant du défi et du pari, le séjour de Miller à Pékin est une entreprise hors du commun à plus d'un titre : l'écrivain, âgé de 68 ans, a largement fait ses preuves sur tous les plateaux du monde occidental et sa pièce de 1949, *Mort d'un commis voyageur*, prix Pulitzer et montée *on Broadway* par Elia Kazan, est depuis lors devenue un classique du théâtre américain. Qui plus est, la Chine se relève à peine de la douloureuse révolution culturelle et Miller s'aperçoit vite qu'avec la troupe chinoise il est « *en train de se frayer un chemin à l'aveuglette, vers une sorte de pays nouveau et inconnu où aucun de*

ARTHUR MILLER EN CHINE

nous n'avait mis les pieds auparavant – eux dans leur Amérique imaginaire sauce Willy Loman, moi dans un Brooklyn chinois ».

Drôle de mélange, mais la Chine l'intrigue et l'intéresse, le voici donc à l'autre bout du monde, prisonnier de sa curiosité, émoustillé parce qu'il lui semble « *qu'à tous égards ils vivent sur une gamme de plusieurs siècles* ». Venu en touriste en 1978, il a rencontré le patron du Théâtre d'Art Populaire de Pékin, Cao Yü, ainsi que son metteur en scène et comédien de tout premier plan Ying Ruocheng, et il a déjà publié en 1979 la chronique de ses rencontres avec des intellectuels – *Chinese Encounters* –, un recueil de ses textes complétés par les photographies de sa troisième épouse, l'Autrichienne Inge Morath, ancienne assistante de Cartier-Bresson, qui a intégré l'agence Magnum. À la demande des deux Chinois désireux qu'il les aide à monter le *Commis* à Pékin alors même que *Les sorcières de Salem* sont données à Shanghai, Arthur Miller accepte. C'est ainsi que son journal de bord écrit entre les deux répétitions quotidiennes, s'ouvre à la date du 21 mars (1983) pour se clore le 7 mai (1984), après la première du spectacle.

Semaines intenses où il faut faire passer « *la quintessence du théâtre américain* », selon les dires de Cao, par des acteurs rompus aux techniques du théâtre traditionnel chinois, où il faut expliquer des faits de société, des gestes, un système de pensée, faire la part des naïvetés, des malentendus, des approches de la sexualité, où il faut surmonter les déconvenues matérielles – à commencer par le froid et l'obscurité déprimante, mais surtout une structure pauvre et usée, un bloc de stuc brun qui « *exhale une haleine de crypte de cimetière* », une électricité défaillante sous la férule de Vieux Feng, chef éclairagiste, des costumes rudimentaires, le tout à l'avenant. Pauvreté terrible et carences compensées par l'astuce des techniciens et décorateurs de l'atelier qui, par exemple, vont fabriquer, à partir d'une publicité parue dans un vieux numéro du magazine *Collier's*, un frigidaire rutilant en papier mâché pour la cuisine des Loman, ainsi que les casques de football pour les fils adolescents. Pour la musique de scène, ce sera la bande américaine passée sur un magnétophone allemand des années cinquante. Le tout se passe dans un quartier qui rappelle à Miller le Coney Island des années trente ou l'après guerre en Europe, les denrées manquent, la nourriture est rationnée. Pourtant l'enthousiasme de l'écrivain-metteur en scène, engagé au pair avec un gîte miniature à l'hôtel des Jardins de Bambou et le trans-

port sur place, ne faiblit pas au cours de « *ce travail ardu et grisant, dans l'expérience d'observer la Chine à travers un champ de vision exceptionnel* ».

Lectures, filages, fatigues, conférences de presse, maquillages, lumières, générales dans une salle de mille trois cents places, nous sommes au cœur de l'angoisse de l'auteur et des comédiens, au cœur du métier des gens de théâtre, plongés à l'intérieur, dans un livre d'artisan, opiniâtre et perfectionniste. « Le journal » est un outil indispensable pour qui veut monter le *Commis* ou qui s'intéresse à la Chine. On se souvient des notes de mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault sur *Phèdre* parues en 1946, de sa « préparation » et de ses « remarques critiques divisées en quatre départements principaux : 1) artistiques 2) moraux 3) religieux 4) historiques », Barrault qui prend bien soin de ne pas éclipser toute la machinerie dramatique de la tragédie. De même Miller y veille et d'une certaine manière le mimétisme joue entre la construction du journal et celle de la pièce : après les préliminaires, la tension monte, alternent les scènes légères telle l'arrivée des postiches et perruques – « *choux fleurs à fibre chimique ondulant sur leurs caboches* », les moments intermédiaires, les stases grâce à « *l'inimitable flegme mandchou* » de Ying, traducteur sur le plateau et titulaire du rôle de Willy.

Viennent aussi les leçons de Miller, un instant agacé par une dilution de la concentration des fils, leçons qui font le pont entre la Chine et l'Amérique : « *La pièce ne propose pas de solution au problème, à savoir l'aliénation que font naître les progrès technologiques. Ce que je montre c'est à quel prix nous est facturé le progrès.* » Chacun absorbe les messages, la lenteur de la diction s'estompe, la troupe se soude, un acteur tombe malade, chacun apprend les variations culturelles, le temps presse. Le soir de la première, Arthur Miller savoure aussi une victoire personnelle, lui à qui l'administration, aux heures aiguës du maccarthysme, avait refusé un passeport pour se rendre en Belgique pour la première des *Sorcières de Salem*, est très conscient que ce soir de mai 1984 le *Commis* représente l'unique lien culturel entre les États-Unis et la Chine.

Ce « journal d'Arthur Miller », s'il éclaire à maints égards sur le théâtre et sa pratique quotidienne, fait aussi découvrir une intimité toujours discrète chez le *gentleman-farmer* de Roxbury (Connecticut), toujours retenue chez l'homme élégant à la ville – New York, Londres ou Paris. Il révèle en particulier une gratitude, une proximité émotive avec ses interprètes, comme le 31 mars où il est assis dans un



ARTHUR MILLER EN CHINE

fauteuil à moins de trois mètres des comédiens et commente : « *Linda est prodigieuse... Assise, Linda lance son "Aide moi, Willy, je ne peux pas pleurer..."*. La retenue, la pureté dans sa conception de cette femme, dans la valeur de Linda- tout se met en place avec une telle simplicité, un lyrisme élégiaque tellement contenu, que je ne peux pas me retenir de pleurer. Je vais de nouveau la serrer dans mes bras et lui donner un baiser après. » Chère Zhu Lin, star du Théâtre Populaire, qui arrive à vélo en pantalon bouffant, veste imitation denim boutonnée haut et casquette, comme tous ses camarades !

Avril et voici l'acte III: Miller rappelle dans un entretien à une revue théâtrale du cru qu'il a regardé le bond économique de son pays avec sévérité et que l'artiste est toujours un dissident. Le suivi chronologique de la période de répétition s'enrichit chaque jour de rencontres et remarques, de doutes et de trouvailles, c'est le côté reporter d'Arthur Miller – jeune homme il a fait des études de journalisme à l'Université Ann Arbor dans le Michigan – qui se donne ici libre cours sans longueur complaisante. Acte IV : soudain c'est la tension diplomatique entre les deux pays qui vient s'ajouter à la crainte larvée d'une exploitation idéologique de la pièce. Pourtant, graduellement, vont porter leurs fruits toutes les recherches d'équivalence, les clarifications – se souvenir qu'il n'y a pas de commis voyageurs en Chine mais des acheteurs ambulants –,

les similarités inhérentes à la famille, ces pères nourris de part et d'autre de l'espoir que leurs fils deviennent un jour des dragons et qui leur insufflent l'ambition, sans parler de la discipline « assez puritaine » de la Chine. Suspense et attente jusqu'au bout car « *l'enfer se déchaîne vite* ».

Enfin, le 7 mai, avec l'obsession de la panne technique, vient le dénouement : la longue expérience de Miller (qui, pour le plaisir, est venu souvent incognito voir ses pièces jouées dans les théâtres de Broadway et en Europe), son amitié avec Ying, qui joue gros pour lui-même et le Théâtre d'Art Populaire avec une telle affiche, et le travail de métamorphose de la troupe vont convaincre et séduire un public nombreux et d'une curiosité intense. Les photographies d'Inge Morath donnent de beaux portraits des acteurs et montrent Miller en action ; ici un jeu de jambe, là une scène de bagarre, ou encore un tête-à-tête pour le choix d'une cravate, d'une robe ou d'une coiffure : il a l'œil exercé et il a du métier. Tout compte, ici plus qu'ailleurs car les références culturelles diffèrent si totalement que la vieille opacité de la Chine est toujours là à la fin du voyage, même si Arthur Miller est heureux de conclure : « *Tout se passe dans un pays de l'esprit, où les gens qui ont un visage chinois et des cheveux noirs et lisses parlent et agissent comme s'ils appartenaient à une autre civilisation. Nous avons créé ensemble une sorte de maison et une famille, et une bataille à vivre, dans les terres de l'imagination* ».

Cet article a été publié sur [Mediapart](#).

Petit Prince pas mort

La littérature post-apocalyptique a de beaux jours derrière elle. Maintenant que tout est dit sur la nuit et la fin des temps, que va-t-on faire ? Le spectacle n'est pas beau à voir, l'humanité en voie d'extinction, le triomphe de Caïn, partout le désert où les sables à perte de vue ont soif de pluie. Comment c'était, l'eau du ciel ? Cormac McCarthy atteint le bout de sa Route avec le dernier homme et un très mince espoir, et Soleil vert, le film de Fleischer, en alternance avec Apocalypse Now, de Coppola, noircit l'écran. Et soudain, avec sa panne d'avion au cœur des dunes – que non pas des ténèbres – réparât Saint-Ex, et avec lui, sur ses grands yeux naïfs, le mirage de l'enfant descendu d'une étoile. Petit Prince pas mort...

par Albert Bensoussan

Santiago Pajares

Imaginer la pluie

Trad. de l'espagnol par Claude Bleton

Actes Sud, 298 p., 21 €

Un jeune écrivain madrilène, Santiago Pajares, revisite les ruines de notre monde futur et pose en équation non plus un père et son fils, comme dans le roman américain *La route* (*The Road*) auquel on pourrait penser en ouvrant *Imaginer la pluie*, mais une mère et son fils échoués au désert après que s'est produite la « destruction » (sans qu'on sache au juste de quoi il s'agit, mais on évoquera plus loin l'énigmatique « incident de Tianjin »). Au départ, il y a l'amour et la construction – ou la reconstruction – de l'être. La mère, rescapée d'un avion chu dans le désert au cours du cataclysme, a

bâti une demeure de fortune pour s'abriter et élever l'enfant qui vient de naître et qui, vomit du ventre tumultueux du Léviathan, se prénomme Ionah – notre Jonas – autrement dit, selon l'étymologie hébraïque, « colombe ». C'est un être pur, un innocent, un messager de la paix... Le récit s'ouvre sur un lopin de dune, une baraque rudimentaire, un potager desséché, deux palmiers, un puits. Et puis devant, derrière, partout, l'infini désert. Mais là, cette femme, la mère, qui, dans toutes les civilisations, est maîtresse du foyer, a fabriqué une maison pour son fils. Voici donc l'incipit de ce récit :

« *Le sable. Le sable à perte de vue. Dans toutes les directions. Et au milieu de ce néant qui n'est que sable, un petit puits, deux palmiers, un potager minuscule et un apprentis. Et moi sur le toit, essayant d'imaginer la pluie.* »

Et c'est aussi, à la fin de l'histoire, l'ultime image renvoyée au loin, comme un mirage qui s'efface, un cauchemar qui s'éteint. Mais cette femme, la mère, est aussi gardienne de mémoire. Elle déroule le passé de la terre et des hommes : « *Mère me raconta qu'avant que tout change...* », et l'enfant saura tout de ce monde disparu. Elle apprend à son fils à creuser un puits, au pied du palmier dont les racines garantissent la présence de l'eau en profondeur, elle lui apprend à le tapisser de pierres pour éviter son enlèvement, elle lui enseigne à tendre des pièges pour chasser les lézards, leur seule source de protéines si nécessaires au corps. Mère et fils vont se nourrir exclusivement de cette « chair gélatineuse », plus quelques rares légumes du potager et des dattes. L'enfant va grandir dans l'obsession de la survie : oui, il vit, il doit vivre, il vivra, à l'inverse de sa mère qui, sitôt l'éducation de son enfant terminée et transmises toutes ses leçons, retournera à la poussière, confiante en la renaissance d'un monde neuf. Elle lui dit tout de ce qui existait avant, ces « choses étonnantes » et l'enfant a « *du mal à supporter une telle beauté* ». Elle lui dit, surtout, que sa vie ne consistera pas à contempler inlassablement – comme le Petit Prince de Saint-Ex – les couchers de soleil. L'enfant, devenu homme, se mettra en route et rejoindra ce qui reste de la civilisation, l'espoir et la soif de vivre chevillés au corps. Telle est la trame de ce récit.

Un récit qu'on lit d'une traite et dans la lenteur des jours monotones qui s'écoulent dans l'immuable sablier. C'est un *Je* qui parle tout du long. Le lecteur se situe au cœur du récit, jamais dehors, pris dans la conscience du nouvel arpenteur. De là vient que l'on ne peut s'en déprendre. L'enfant sait tout



Santiago Pajares © Lucía Miret

PETIT PRINCE PAS MORT

du monde d'avant que sa mère lui a patiemment raconté dans sa totalité. Les hommes, qu'il ne connaît pas, elle les lui fait voir « tous entassés, vivant dans la peur ». Il sait désormais que l'homme est agressif et qu'il lui faudra apprendre à se battre. Ce qu'il fera, aussitôt entrepris son voyage vers l'ailleurs, dès sa rencontre avec son premier guide – l'adjuvant des contes –, le personnage de Shui, qui succombera très vite, mordu par un serpent – celui-là même qui mit un terme à l'aventure terrestre du héros de Saint-Exupéry –, et ensuite avec Chen, cet autre Chinois (seuls les Chinois survivront à l'Apocalypse, n'est-ce pas?), rencontré dans l'abri atomique laissé par les hommes « avant que tout change » :

« Ils avaient tous des armes et étaient pétris d'angoisse, ils avaient peur qu'on les prive d'eau et de nourriture. Ils préféreraient mourir en défendant leurs biens, plutôt que de vivre dans l'incertitude... »

et qui essaie de l'empêcher de partager son repas avec ses compagnons :

« D'un geste prompt je cogne fort, si vite que lorsque les autres veulent réagir, tout est fini. Chen est par terre, saignant aux deux endroits où je l'ai frappé avant qu'il puisse se mettre en garde. Ils ne s'attendaient pas à ça. Je veux leur faire comprendre que je suis ici, avec eux, mais qu'ils ne me connaissent pas et qu'ils ne sont pas mes maîtres. »

La leçon de la mère, qui a instruit Ionah sur la méchanceté et l'égoïsme des hommes, et lui a appris à

lutter : « Un jour quelqu'un viendra, lui avait-elle dit, et il t'obligera à te battre », porte ici ses fruits : comme au temps biblique de Job, « la vie sur terre est un combat » où l'homme ne doit jamais baisser la garde et se soumettre. Tout en cherchant la vérité « avec le cœur », comme le Petit Prince, tout en allant vers les autres. Ionah, qui ne sait rien encore de la femme et du sexe, découvrira l'amour dans les bras de la belle Jie dont il a surpris la nudité sous la douche : « Elle sait faire et elle le fait. Je ne sais pas faire et je me laisse aller. » Ce roman, qui pourrait plonger dans le désespoir et condamner son lecteur au fondu au noir, se nourrit, au contraire, d'espérance et de survie. Sans bons sentiments ni mièvrerie, en sachant bien de quel bois et de quels nœuds tordus est fait l'homme, la confession de Ionah, qui est un long monologue – ou plutôt un dialogue avec lui-même, et donc avec le lecteur –, déroule un *road movie* qui s'achemine vers une fin, peut-être, heureuse.

L'envoûtante fable de Santiago Pajares nous reconforte. Comme si, face aux prédicateurs d'apocalypse, aux millénaristes désastreux, une voix humaniste s'élevait pour dire non aux visions négatives, aux ambitions destructrices. Non, le néant n'est pas inéluctable et l'homme a encore quelque chose à dire et à vivre. Comme le voulait l'auteur de *Terre des hommes*, Santiago Pajares, en Espagnol qui a hérité de Don Quichotte le don de prophétie, sait « (s)'habiller le cœur ». Dans l'avion qui, à la toute fin de l'histoire, transporte Ionah et le libère du désert et de la mort promise, le narrateur, qui a conquis sa souveraineté sur le monde et les hommes, lance fièrement sa règle de vie : « Désormais, moi, et moi seulement, déciderai où souffle le vent ». Au bout du chemin, la paix, peut-être, et qui sait ? le bonheur. À nouveau, la vie.

Grand d'Islande

Quand un jeune pêcheur de cabillaud de dix-sept ans, lecteur compulsif, écrit un premier poème publié aussitôt dans une revue littéraire, le rédacteur en chef le présente comme « un de ces hommes qui sont le printemps de l'Islande ». Mais le quotidien de cette île sombre que les vents furieux de l'Arctique cardent en tous sens, de ce pays sans arbres et presque sans terre qui a mis si longtemps à s'émanciper de la colonisation danoise puis de la présence pesante des G.Is, séquelle de la seconde guerre mondiale, est fait de plus d'hivers que de printemps. L'apprenti poète, malgré l'appui de sa mère, n'échappera pas à la tutelle de son père, l'égoïste capitaine courageux, et connaîtra le sort partagé par tant de garçons de son âge, périr dans l'océan noir auquel il ne faut que quelques minutes pour geler à cœur le matelot tombé, que la promptitude des secours a pourtant ramené sur la rive, en vain.

par Maurice Mourier

Jón Kalman Stefánsson
À la mesure de l'univers
 Trad. de l'islandais par Éric Boury
 Gallimard, 438 p., 22 €

La Destinée, la froideur des destinées individuelles (viols, alcoolisme, ruptures, perte des plus chers), la mort inéluctable ouvrant sur le néant plus que sur un dieu absenté du monde, le malheur piètent à tous les coins d'*À la mesure de*

l'univers, de Jón Kalman Stefánsson, qui pourrait ne constituer qu'un vaste obituaire. Le mélange incessant des époques n'y fait-il pas, dans la mémoire de l'adulte qui se les remémore, depuis ses arrière grands-parents quasi mythiques jusqu'à aujourd'hui, périodiquement affleurer, à la tête de courts chapitres souvent fragmentés, bien plus de défunts que de vivants ?

Dialogues de morts, entretiens posthumes : Ari, le personnage omniprésent, sinon principal, du livre, ne cesse de chercher un contact désormais impossible avec des êtres surgis du passé. Dans ce monde séquestré, taiseux, de la petite Islande pauvre, enserrée par les flots, vouée au poisson, il n'a pas su parler à ses proches en leur temps, celui où ils existaient comme créatures réelles et chaudes, et voilà qu'il les rejoint en spectres.

Revenu enfin de son exil danois volontaire (il avait plaqué sa femme pour en suivre une autre) dans le but de renouer avec son père mourant, il tente de rassembler les débris de son moi en se confrontant aux instants vécus par lui autrefois, ou par ceux qui l'ont précédé et qu'il n'a pas vraiment reconnus pour ce qu'ils étaient : le sel d'une terre brûlée par le sel de la mer. L'étrangeté absolue de ce texte ballotté entre jadis, naguère et aujourd'hui a ainsi quelque chose de constamment nostalgique et de poignant.

Ari, lui au moins nous le connaissons. C'était l'Ulysse vaincu, morfondu et coupable. Il retournait à la lande natale, à ce Keflavik d'insondable tristesse qui, à l'extrême sud-ouest de l'Islande et à une cinquantaine de kilomètres de la capitale, végète depuis que la base américaine a fermé au décours des années de l'après guerre marquées par les trafics en tout genre, l'ennui mortel des soldats étrangers et l'amour/haine des autochtones pour la culture yankee importée. Dans le premier volume de ce qui désormais nous apparaît comme un diptyque, *D'ailleurs les poissons n'ont pas de pieds*, il recommençait dans le vieux pays une errance difficile, qui s'achève ici – peut-être car les épilogues de Stefánsson paraissent toujours se perdre dans l'océan des possibles, s'y émietter comme l'Islande elle-même dans un environnement marin hostile.

Mais les autres, tous les autres ! Les romans de l'auteur, en particulier celui-ci, fourmillent de personnages généralement liés, comme semble l'être l'ensemble de cette société étroite (un peu moins de 350.000 habitants, dont plus de 100.000 à Reykjavik), par d'obscures relations

GRAND D'ISLANDE

de parenté proche ou lointaine, et par de puissantes habitudes collectives dont la passion pour les livres et pour la culture, héritière du somptueux passé des sagas, n'est pas la moins singulière.

Dans ce fourmillement « à la mesure de l'univers », les individualités éclatent comme des bijoux. L'empathie de l'auteur pour ses créatures est telle qu'aucune d'entre elles n'est laissée pour compte du récit : toutes jouissent d'une dignité égale et les morts en particulier, tels ceux de la *nékuia* d'Homère, ayant lapé le sang de la prose, brillent un long temps en *supernovae* ardentes. Mais on dirait aussi bien qu'elles se dissolvent bientôt dans une matière littéraire intégrante qu'homogénéise une voix unique.

Cette voix n'est pas celle d'Ari, qui ne maîtrise en rien son histoire et n'est vu qu'à distance, précisément perdu tantôt dans le flux de péripéties anciennes et présentes qui le submergent, tantôt ramené par une vague de souvenirs au premier plan de l'aventure d'une vie personnelle rigoureusement prise dans la gangue de la destinée commune (et universelle), celle de tout un peuple.

Le roman émane de cette voix mais l'entité qui l'émet demeure invisible. Le narrateur reste caché, point du tout séparé cependant du monde complexe qu'il anime. D'Ari ce pourrait être le compagnon. Ce fut sans doute l'ami. Peut-être est-il l'un des garçons amoureux et frustrés dont les débuts dans l'existence, même si leurs aspirations sont tout autres et vont, par exemple, vers la littérature, se confondent avec l'usine de dépeçage, salage et conditionnement du poisson dans laquelle ils triment en reluquant les filles alpaguées par des soldats américains interchangeables et ivres. D'ailleurs ivres, ils le sont eux aussi – on boit beaucoup dans ce pays où souvent le ciel manque, mais parfois aussi il resplendit quand le directeur d'école féru d'astronomie explique les constellations à celle qui longtemps sera sa maîtresse secrète.

Pourtant il est trop simple, dans un livre d'une limpidité aussi savante, d'assimiler la voix narrative à celle d'un témoin direct, la splendide coda nous suggérant plutôt que, à la manière d'un conte magique aux racines plongeant dans l'animisme viking primitif, le récit n'est maçonné, au mitan de ce pays de neige, que par la

neige elle-même, scintillante et pulvérulente narratrice. Ai-je donné l'impression qu'À la mesure de l'univers était un tissu d'histoires lugubres, un chapelet de boules de neige durcie et blessante comme un poing fermé ? Si tel est le cas, quelle faute ! Ce roman bouillonne, au contraire, d'images d'un bonheur suffocant associé à l'amour charnel, seule source de joie sans mélange même si les vies de ceux qui ont vécu ces amours dans l'intensité du désir partagé finissent comme toute vie dans la décrépitude, la maladie et l'absence.

Même si, pour le féministe convaincu qu'est Stefánsson, ce sont surtout les femmes (ses plus beaux personnages) qui portent mieux que les hommes, parfois pervers, souvent ivrognes, toujours faibles sous leurs biceps de plomb, la corne d'abondance chargée de joies. Mais aucun doute ne subsiste : toutes les vies valaient la peine d'être vécues, surtout celles où la lâcheté suprême, celle qui consiste à n'être pas allé au bout de ses songes, a finalement été surmontée.

Et il faut en revenir à Dickens, que j'ai à plusieurs reprises convoqué en essayant, à propos des autres livres traduits de Stefánsson, de rendre un compte honnête de cet écrivain exceptionnel. Il y a de l'optimisme chez l'auteur de ce maître livre, tout comme chez le monumental anglais dont ni les *Pickwick papers* ni *David Copperfield* n'ont perdu une once de leur génie. Mais le sentimentalisme de Dickens (haro ! sur qui n'a pas pleuré au portrait de *Miss Betsey Trotwood*, ou à la lecture d'*A Christmas Carol* !) s'ancrait en évangélisme respectable et naïf. Sur Stefánsson en revanche, nourri de Bible mais aussi de scepticisme, l'ombre de Proust est passée, souveraine. Son optimisme à lui se fonde en splendeur poétique.

Il faut écrire (comme il le fait) afin que soit retrouvé le Temps, qui, sans cela, fuit irréparable : « Pendant des siècles, écrit-il en page 151 de son livre, les gens ont écrit des poèmes ici, loin au nord de l'Atlantique... (...). Ils ont composé des poèmes comme s'il en allait de leur santé mentale, comme si c'était une question de vie ou de mort, ou à tout le moins de dignité. » De ces anonymes, de ces valeureux ancêtres frères en écriture, s'affirmer avec une aisance si aérienne le digne descendant, eh bien ! ça n'est pas rien.

Saint Marc selon Veronesi

Sandro Veronesi, né le 1^{er} avril 1959 à Prato en Toscane, auteur de plusieurs romans, pièces de théâtre et scénarios, fut lauréat du prix Strega en 2006 et du prix Femina étranger pour Chaos calme.

par Monique Baccelli

Sandro Veronesi
Selon saint Marc
 Trad. de l'italien par François Rosso
 Grasset, 198 p., 17 €

Contrairement à ce que le titre pourrait laisser supposer, *Selon saint Marc* n'est pas un livre religieux. Dans la préface, l'auteur signale qu'il est non croyant. Et si l'apôtre a rédigé son évangile pour convertir, Veronesi, quant à lui, étudie ce texte sans aucune intention prosélyte, d'un point de vue purement littéraire, comme il étudierait un discours de Cicéron ou une tragédie de Sophocle.

Alors pourquoi choisir ce texte ? En premier lieu parce qu'il est très bien écrit, très bien construit et donc très convaincant. Et pour bien d'autres raisons encore. D'abord parce que de récentes découvertes révèlent que des quatre évangiles (sans parler des apocryphes) celui de Marc est le premier en date. Ensuite parce qu'il est très différent des autres, car, si Jean, Luc et Matthieu s'adressent aux juifs, vivant dans l'esprit de l'Ancien Testament, Marc, qui vit à Rome (dans la seconde moitié du 1^{er} siècle), s'adresse aux Romains, à des païens. Des païens mais pas des barbares. Éminemment civilisés, ils seront sensibles à des arguments élaborés. Et comme le pressent l'évangéliste, à des arguments mettant en avant la force, le pouvoir et l'action plus que les paroles. Le fait de vivre à Rome donne à Marc l'avantage supplémentaire de côtoyer Pierre et de recevoir de lui des témoignages directs.

L'évangile est construit comme un « drame liturgique ». Entrée en scène spectaculaire : une grande foule, le Jourdain et Jean qui baptise. Jésus devient aussitôt la vedette, et la foule commence à s'inter-



roger : c'est qui, celui-là, pour que le Baptiste lui témoigne autant de respect ? Question récurrente, car Jésus tient à ce que sa véritable identité, sa mission et sa fin tragique ne soient connues qu'au dernier moment. « Ne le dites à personne », le Christ ne recherche pas la notoriété. Notons que Marc passe directement au baptême, en sautant la fuite en Égypte, la crèche, en ne parlant ni de Joseph ni même de Marie, uniquement présente parmi les « trois Marie » dans l'épisode final. De la jeunesse du Christ, il ne rappellera que la rencontre avec les scribes et les Pharisiens, puisque ceux-ci seront les décideurs de sa mise à mort.

À l'inverse des autres évangélistes, Marc rapporte très peu de paroles de Jésus, juste ce qu'il faut pour définir son message, mais il insiste, connaissant les Romains, sur les faits concrets : exorcismes et miracles. La résurrection de Lazare est décrite dans le détail, et donne l'occasion à Veronesi, toujours un pied dans l'actualité, de souhaiter que Tarentino tire

SAINT MARC SELON VERONESI

un film de l'évangile de Marc, comme Pasolini l'a fait avec celui de Matthieu. Notons aussi que, si Veronesi ne cherche pas à faire du prosélytisme, il ne se croit pas non plus obligé de prendre un ton doctoral. Certains passages de son commentaire sont ironiques, presque humoristiques. Par exemple, il qualifie les disciples de « bande » (la bande à Jésus ?), et insiste sur le fait que le Maître est constamment exaspéré par leur « balourdise ». Ils n'y comprennent jamais rien, ne saisissent même pas le sens de la Transfiguration. Allant encore plus loin, Marc donne une version étonnante, blasphématoire diraient certains, de la Cène, très éloignée de l'image lumineuse, qu'en propose Léonard de Vinci. En fait, à la fin du célèbre repas, les apôtres sont complètement saouls. Ce qui expliquerait qu'ils n'aient pas été présents, sauf Jean, au dernier acte de la tragédie.

La fin est décrite avec la sobriété et le tragique qu'elle mérite

Quelques aspects inattendus sont mis en relief par Veronesi : par exemple, Jésus marin, homme de mer, non seulement parce qu'il choisit ses disciples parmi les pêcheurs du lac de Tibériade (la Méditerranée) mais parce que la mer est son lieu de retraite, au même titre que le désert. Quand il est fatigué de ses perpétuelles pérégrinations et des bains de foule, il aime s'isoler, se ressourcer, allongé sur une barque ancrée au large.

Est-ce parce que notre civilisation est directement issue de celle des Romains, que les arguments utilisés par Marc pour les convertir nous touchent plus profondément que ceux retenus par les autres évangélistes, ou est-ce parce que ces arguments sont particulièrement bien développés ? Marc voit dans la vie de Jésus des subtilités qui ont échappé aux autres. Ce n'est pas un pêcheur du lac de Tibériade, il est médecin, c'est un intellectuel, il sait construire un texte, lui donner un rythme, sans se contenter de retranscrire aveuglément la tradition orale.

Après la lecture, on se demande qui est le plus talentueux : l'évangéliste ou, toutes proportions gardées, le commentateur de l'évangéliste ? Le traducteur est, lui aussi, à la hauteur.

Entretien avec Max de Carvalho

Les éditions Fario doivent leur nom à une variété de truite, la truite fario, qui se pêche notamment dans le Limousin, la région du fondateur de la maison, Vincent Pélissier. Éditeur, ce pêcheur vient de lancer une collection appelée « La Bibliothèque des Impardonnables », dont nous avons interrogé l'initiateur et le meneur, le poète et traducteur Max de Carvalho.

propos recueillis par Cécile Dutheil



Max de Carvalho

Quel parcours a mené Fario, qui est à l'origine une revue, aux livres, et aujourd'hui à cette bibliothèque de poètes plus anciens ?

C'est précisément parce que *Fario* était une revue que nous nous sommes rencontrés. C'était en 2007, au Marché de la Poésie, nous avons été mis en relation parce que Vincent Pélissier lançait *Fario* et s'interrogeait sur la forme de son aventure éditoriale. Il avait ce désir de revue. Brigitte Rax, éditrice de Clémence Hiver, qui publie surtout des

ENTRETIEN AVEC MAX DE CARVALHO

écrivains russes, m'a présenté puisque je m'occupais de la revue *La Treizième*. C'est donc un chassé-croisé de revues. Nous nous sommes liés d'amitié, Vincent commençait son parcours de revuiste, j'achevais le mien, mais il appréciait beaucoup *La Treizième*. Il m'a d'abord demandé des textes pour la revue *Fario*. J'avais le projet des Impardonnables, sous ce titre même, depuis 2006. L'année dernière, en 2016, je me suis dit : il est temps de tenter de le réaliser. J'en ai parlé à Vincent et les choses se sont passées très vite.

D'où vient le nom de la bibliothèque, Les Impardonnables ?

Ces impardonnables sont une allusion au titre du livre de Cristina Campo, un recueil d'essais sur la poésie, sur Borges, sur Proust... L'un de ces essais est intitulé « Les impardonnables » et traite des raisons pour lesquelles la poésie est mise au ban d'un monde qui ne semble plus en avoir besoin du tout, d'où le mot de Hölderlin qui revient : pourquoi des poètes en temps de détresse ? Le texte de Cristina Campo commence par une citation d'Ezra Pound qui me fait beaucoup rire : « Venez, mes poèmes, parlons de perfection : nous nous rendrons passablement odieux », car elle résume assez bien la situation dans laquelle se trouve la poésie. Que l'infortune et la méconnaissance soient le lot des poètes vivants, c'est dans l'ordre des choses, cela dit, mais ce qui se produit plus récemment, c'est que beaucoup des voies de communication avec un public élargi sont condamnées. Il y a quelque chose de plus grave que la censure, parce que la censure on la contourne, on la combat : c'est un silence obstiné, un refus manifeste, comme cela s'est produit l'année dernière quand un grand quotidien a refusé de répercuter l'événement du Marché de la Poésie, quoi que l'on pense de ce Marché. Si bien que, cette année, ce n'est pas un pays qui est invité au Marché de la Poésie, mais des états généraux de la poésie, justement pour réagir à ce silence absolu, qui me semble tout sauf silencieux.

Revenons au titre, « Les Impardonnables » : dans quel sens vous le réappropriez-vous ? Ou faut-il ne pas y mettre trop de sens ?

J'y mets un sens plus léger que celui qu'y met Cristina Campo, parce qu'elle évoque le fait que l'esprit, ce qu'elle appelle l'aristocratie de la pensée, de l'esprit, est offensé. Elle parle également d'aristocratie de la nature. Tout ça est banni, proscrit, dit-elle – ce sont les mots qu'elle utilise. Par consé-

quent les poètes, ceux qui poursuivraient, selon elle, une forme de perfection, une forme de vérité, ne peuvent pas être entendus, ne doivent pas être reçus et sont, depuis la république de Platon, indésirables dans la cité.

Est-ce que Cristina Campo date son propos ? Ou parle-t-elle d'un statut de la poésie plus ou moins intemporel ?

Il y a un processus qui était en cours à l'époque où elle écrivait, dans les années soixante, qui s'est intensifié, mais il faudrait remonter très loin, je crois. La vulgarisation, au très mauvais sens du terme, et l'abrutissement du décervelage à la Jarry est largement en cours. L'histrionisme prévaut, la probité n'a plus ou très peu d'audience ou de valeur. Ce sont des temps difficiles. Le Printemps des Poètes est une manifestation sympathique, mais en vérité c'est l'hiver que nous vivons, c'est le sentiment que j'ai.

Il y a un vrai changement, parce que, dans les années 1980, on voyait fleurir des revues qui avaient une certaine audience, puis peu à peu tout s'est tari. Aujourd'hui, par exemple, on suggère à *Fario* de passer en ligne...

Justement, une question sur l'objet, le contenant. Les quatre premiers livres de cette bibliothèque sont petits, élégants, présentés chacun dans un coffret relié par un bandeau. Le papier est beau, la reliure est cousue.

Il s'agit d'une collection de poche au sens le plus simple : on peut vraiment glisser le livre dans sa poche et, pour le protéger, nous avons ajouté un étui afin que le lecteur puisse l'emporter et aller rêver sous un saule pleureur au bord d'un lac, pour prendre une image bien romantique, comme une petite fiasque. L'étui a aussi pour vocation de porter des informations parce que le livre doit paraître de la manière la plus dépouillée possible, avec le minimum d'informations. On signale simplement l'appartenance à la saison.

Quel sera votre rythme de publication ? Quel est votre programme ?

Nous aurons quatre quatuors annuels qui paraîtront chaque saison et qui porteront un titre. « La Belle Saison » pour le volume paru en février 2017. « Je vous écris d'un pays lointain » pour la saison prochaine. « Octobre 17 » pour l'automne prochain. Et « Le Serment de fidélité » qui réunira Marceline Desbordes-Valmore, Gérard de Nerval, René Daumal et Catherine Pozzi.

ENTRETIEN AVEC MAX DE CARVALHO

Les quatre livres sous étui sont réunis sous un bandeau parce qu'il fallait trouver le moyen de les lier, mais nous voulions que chaque livre soit indépendant. L'ensemble a une vocation de somme anthologique, d'où le nom de « bibliothèque ». Je ne publierai évidemment pas que des textes auxquels, moi, je suis particulièrement sensible, ce serait un choix de collection. La bibliothèque a pour but de rassembler et de remettre en circulation des textes très différents les uns des autres, mais que l'on peut mettre en relation sous une nouvelle forme anthologique, même de façon un peu arbitraire.

Si vous comptez le nombre de lettres qui forment « Les Impardonnables », il y en a dix-sept en tout. Nous avons donc prévu seize livres, soit quatre fois quatre, et un dix-septième, une sorte de supplément qui sera le S final. Ce sera une étude critique récapitulative, que j'écrirai moi-même, qui donnera les clés des seize livres précédents, puisqu'il ne s'agit pas d'être obscur, ni de priver inutilement le lecteur d'un appareil critique. Sur la tranche de chaque livre apparaîtront les dix-sept lettres en noir, sauf les trois lettres, L I S, qui seront en rouge.

« Octobre 17 » est-il une référence à la Révolution russe ?

Pas directement, mais c'est un clin d'œil, et il y aura deux textes qui parlent de la Révolution russe, l'un de Salmon, l'autre de René Chalupt qui est parfaitement inconnu, excepté des mélomanes parce qu'il a été mis en musique par Darius Milhaud. Il y aura aussi les poèmes en prose de Léon Bloy, qui n'a rien à voir avec la Révolution russe, mais qui meurt en novembre 17. Quand à Laure, la compagne de Bataille, la quatrième poète, elle était très engagée et très politiquement à gauche à l'époque.

Comment faites-vous le choix puisqu'il y a une foison de poètes, d'autant que vous ne publiez pas les poètes les plus connus ? Dans cette première parution, « La Belle Saison », il existe un lien entre les poètes : Henry Jean-Marie Levet, la correspondance entre Valéry Larbaud et Léon-Paul Fargue, Francis Jammes et Paul-Jean Toulet ? Tous sont nés entre 1867 et 1881.

Oui, la Belle Saison était aussi dans mon esprit la Belle Époque, la fin d'un monde, l'avant-guerre, le sommet de la recherche du temps perdu. Ce que j'ai fait pour commencer, cette conversation Fargue-Larbaud, je l'ai dissociée, parce qu'elle a toujours

paru comme préface aux poèmes en général de Levet. Depuis l'édition originale, chez Adrienne Monnier, ça a toujours été la conversation qui introduisait les poèmes de Levet qui n'avaient jamais paru qu'en revue, tous les poèmes, puisqu'il y a un autre recueil, plus des poèmes épars, une préface d'Ernest La Jeunesse, etc.

C'est la première fois que les *Cartes Postales* de Levet paraissent seules, sans ses autres poèmes, qui sont d'une autre facture.

Ce qui m'intéresse, c'est de donner le texte non seulement nu, mais si possible sans relation directe, en tout cas pas dans le même volume, avec les autres œuvres d'un poète.

Chaque ensemble de livres aura-t-il le même type de cohérence dans le temps ou de cohérence amicale si ce sont des poètes qui se sont connus ?

Ce n'est pas nécessaire, je peux procéder aussi par des rapprochements plus thématiques, ou jouer sur des contrastes. Je le fais déjà dans « Octobre 17 » puisque les poèmes de Bloy ne pourraient jamais être confrontés, normalement, avec les poèmes de Laure. Ils s'excluent mutuellement. Ce qui m'intéresse, précisément, c'est que dans ces deux cas il y a une outrance. Cette outrance, chez Bloy, fait de lui une sorte de Lautréamont chrétien, sans charité, et chez Laure, une révoltée, tout à fait à l'opposé. Mais quelque chose, qui est l'expérience poétique, les rassemble.

Quel est l'accueil des lecteurs ?

L'accueil est, comme dirait l'éditeur, plutôt satisfaisant pour la poésie. La mise en place était honorable, il y a des réassorts réguliers. Le tirage était de sept cents exemplaires, cela fait deux mille huit cents d'un coup puisqu'il y a quatre volumes. Il va y avoir des lectures, il faut un peu de temps, de la pédagogie. Peu à peu, on commencera à voir que cette collection déploie un éventail de plus en plus large sur onze siècles, parce que je compte ne pas me cantonner au XX^e siècle, si nous en avons la possibilité, bien sûr. Mon ambition est de traverser tout ce qui est poésie.

Publiez-vous des poètes étrangers ?

Le parti pris de cette bibliothèque est la langue française, il s'agit donc de publier des poètes français, des poètes d'expression française, des poètes francophones, des poètes étrangers ayant écrit en français, Pessoa, Rilke, par exemple, et également des poètes traduits qui ont vécu en France, qui reposent en

ENTRETIEN AVEC MAX DE CARVALHO

France ou qui ont eu un lien très fort avec la France, qui a eu un rayonnement extraordinaire. Je pense ainsi à deux femmes, à Unica Zürn, allemande, la compagne de Hans Bellmer qui s'est suicidée en France, et à Alejandra Pizarnik, argentine, qui s'est aussi suicidée. Ce rayonnement de la France ne peut pas être renié, je sais qu'il y a des courants qui jettent le bébé avec l'eau du bain quand on parle de francophonie, mais je n'ai aucun complexe, étant né brésilien, à dire l'importance de cette culture et sa richesse. Je ne vois pas en quoi ce serait faire du néocolonialisme. Je voudrais cette liberté-là, je voudrais donner cette liberté de lecture, désinhiber le lecteur par rapport à tout ce passé.

La bibliothèque reflète cet esprit cosmopolite, curieux, traducteur, qui a beaucoup de liens avec l'Amérique latine, cette ouverture au monde, cet esprit grand voyageur, en même temps cet attachement profond à la France et cette connaissance merveilleuse de ce que Larbaud appelait « le domaine français », auquel il a consacré un livre, destiné à l'origine à un journal argentin et au lecteur lettré intéressé par la culture française.

Outre ce domaine français, il y a le domaine public. Tous les poètes de la collection sont morts, mais tous ne sont pas encore dans le domaine public. Il arrive que l'on demande des droits à l'éditeur, pour Larbaud, par exemple. Je voulais insister sur cette notion de domaine public. Comme vous le savez, il faut soixante-dix ans après la mort d'un écrivain pour que l'œuvre « tombe » – c'est l'expression consacrée – dans le domaine public. Mais on peut aussi employer l'expression « élever » dans le domaine public, c'est-à-dire que cette œuvre devient disponible pour le public et nous pouvons, nous, moi, vous, un tiers, nous emparer de ce qui est un patrimoine commun et lui donner toute sa valeur.

Si l'on accorde toute notre attention à des gens qui, à mon sens, en méritent moins et que, à mon sens toujours, on ne réserve plus aucune attention à ceux qui méritent toute notre curiosité, on se retrouve avec des trous terribles, on se prive de grandes richesses et de grandes merveilles. Actuellement, quand une œuvre « tombe » dans le domaine public, on en fait des produits dérivés, par exemple. À l'inverse, quand on l'élève, on peut parler d'acte militant, d'autant que cet acte n'est pas là où on l'attend ; s'il était trop attendu, il cesserait d'être subversif. Il y a une telle indifférence à l'égard de la poésie que c'est un acte vraiment militant, subversif, de dire : « Lisez Henry Jean-Marie Levet, lisez-le ».

Une poétique de l'avenir

Michel Deguy, le poète de La presque-île et de Fragment du cadastre, l'écrivain de la Raison poétique qui s'est interrogé, depuis son départ du comité de lecture des éditions Gallimard, sur les rouages de l'édition et sur l'objet Shoah, a considérablement évolué et changé de manière au fil de ses nombreux recueils : Oui-dire, Donnant donnant, Gisants et l'hommage à l'épouse disparue, À ce qui n'en finit pas : Thrène, paru dans la collection « La Librairie du XX^e siècle » de Maurice Olender. Au lieu de céder au lyrisme de ses premières œuvres, il en restreint le champ, par le choix prémédité d'un registre analytique et rhétorique.

par Édith Dahan

Michel Deguy

La vie subite : Poèmes, biographèmes, théorèmes.
Galilée, 240 p., 18 €

Son livre *La vie subite* fait immédiatement éclat par le jeu de mots qu'il comporte. Construit suivant trois sections parfaitement distribuées et successives – tout d'abord l'ensemble « Poèmes » qui ouvre le recueil et l'offre immédiatement à la lecture. Dans un second ensemble, les « Biographèmes » se donnent à lire très aisément, suivant une expression de Roland Barthes et l'étymologie du mot qui donnent accès au plus personnel de l'expérience poétique. Enfin, une troisième partie critique intitulée « Théorèmes » organise, dans une progression scandée par la rime intérieure, les enjeux de la poétique de Michel Deguy.

Rarement poète n'avait manifesté une telle lucidité sur son œuvre. D'emblée, il récusé une définition

UNE POÉTIQUE DE L'AVENIR

ancienne du poétique donnée par Michel Leiris et passée à l'état de loi, selon laquelle l'état poétique exprimerait des impressions anciennes fortement ressenties. Alors, s'ouvre l'atelier du poète... par ce geste, il propose une poétique pour l'avenir. L'aventure poétique est un voyage comme le rappelait Du Bellay, auquel Michel Deguy a rendu un admirable hommage dans son *Tombeau de Du Bellay*. Je le cite : « *En quoi la poétique peut-elle coopérer, transporter (par l'imaginaire), le logein, logos (dans sa nuit avec le sens, la beauté, l'espérance... ?* »

C'est en cette place que le poète rappelle ses expériences au jour le jour dans ses voyages rapides ou plus longs au pays du poétique. Rencontre par exemple très bouleversante avec le poète Ghérasim Luca, l'homme au chef noir couvrant largement son bref sourire de suicidé de la société, et du voyage glossolalique dans la langue pa pa ssio ssio né ment glosée par Deguy en papageno du poème, oiseau lyre des syllabes martelées telles une comptine pour enfants.

C'est aussi le retour d'un dîner après une déconvenue alors que la veuve de Max Ernst, Dorothea Tanning, les renvoya d'un « *the party is over* ». Il s'agira encore des déambulations non loin de la Columbia University, près de la demeure du poète Kenneth Koch où Deguy devait loger durant son séjour et qu'il retrouva après une soirée passé au Moma, déambulations remontant vers Soho ou descendant vers Greenwich avec Jacques Roubaud, les deux poètes ayant échangé par mégarde leurs pièces d'identité.

Ce peut être aussi un très bel éloge funèbre de Jean-Marc, le filleul de Michel Deguy, intitulé « Messe » qui est pris au plus vif et au plus douloureux de la mort. Il en saisit ce qu'il en est de la vie toute simple dans son éclat de pureté, vie subite au plus proche de l'expérience.

Ce peut-être aussi le « Tombeau » offert au poète et critique Jacques Dupin, le poète de *Gravir*, car l'une des tensions du poète est tension icarienne. Le poète est chose ailée, comme le disait Platon dans le dialogue intitulé *Ion*, comme l'a écrit Marc Fumaroli dans son *Chateaubriand*.

Enfin, la troisième partie de cet ensemble, la plus novatrice, est la section conçue comme une réflexion théorique sur le poème et la poésie. Michel Deguy projette dans le poétique une vision nou-

velle du poème fondamentalement créatrice d'états d'élévation. Rien moins qu'un faire « écouter-voir », que déjà Lévi-Strauss avait mis en œuvre dans son admirable leçon sur Poussin.

« *Ô divin voyageur ! te suivre* », écrivait Hölderlin, qui est l'un des premiers phares du poète de *La presqu'île* et de *Thrène* modulant d'innombrables registres. Le poète traducteur de Hölderlin avec André du Bouchet et Philippe Jaccottet dans la Pléiade frôle toujours, comme tous les poètes, les rivages de la folie, avant même la découverte des poèmes de la folie écrits dans la tour de Tübingen chez le menuisier Zimmer par l'auteur d'*Hypérion* et le traducteur d'Empédocle. Autant de références cardinales pour le poète de *Oui-dire* qui a exploré tous les champs de la connaissance en poète-philosophe, et qui a su intégrer à la fois leur lyrisme et leur matérialisme dialectique dans une diction qui est sa marque spécifique, et qui fera date pour tous les lecteurs de l'avenir.

Deguy, en effet, nous frappe par la matérialité technique dont il nourrit son verbe, « *bibelot d'inanité sonore* » toujours grevé du poids d'une étonnante culture mythologique et scientifique venant alléger le jeu avec l'art des Grands Rhétoriciens, en cours de formation comme une coulée de lave où le calembour rivalise avec les inventions linguistiques les plus risquées, appelant avec Claude Bernard « *le hasard qui ne favorise qu'un œil expérimenté* » (Jean Rostand). La poétique de Deguy cristallise donc autour d'une phénoménologie sensualiste issue de Heidegger et passée par le « Diable de ramage » qu'évoque Jean Starobinski dans sa belle étude sur l'auteur du *Neveu de Rameau* et les fragments d'Héraclite.

Pour revenir aux poèmes de la première section de l'œuvre vive qu'est *La vie subite*, citons un extrait de l'un de ses plus puissants temps forts, pour laisser le lecteur composer son cosmos au sein de cet univers fortement organisé et construit à la manière d'un temple grec, comme dans l'un des poèmes du finale de l'œuvre :

« Un pavement »

« *La mosaïque pariétale et pédestre*

Latérale englobante débordée

est un art à éclipses comme la perfection. »

Dans les jardins étrangers

Il y sera question de jardins, jardins visités, jardins entrevus par les vitres d'un voyage, jardins rêvés, jardins souvenirs, toute une suite en vers et mode mineur et passionné ; il y sera aussi question d'étrangeté, et toutes ses déclinaisons, ainsi de ce mot allemand « fremd ».

par Mireille Gansel

Friederike Mayröcker

Scardanelli

Trad. de l'allemand (Autriche) par Lucie Taïeb

Atelier de l'Agneau, 75 p., 17 €

Les jardins

En ouverture, il y a *les fleurs rouges dans le verre posé sur le plancher de la pièce nue dans la Tour Hölderlin sur le Neckar* : « dans le jardin dis-tu les arbres / sont toujours les mêmes qu'à l'époque ».

Ce recueil, tel un jardin, et toutes ses fleurs : violettes aubépines et narcisses et ces « roses peintes par les larmes matinales sur les carreaux de la

fenêtre », épine vinette primevères coucous crocus hépatiques sauvages vigne vierge et clématites : « chaque haie pente fleur du poète : chaude cendre », drave printanière « blancs matelas de mille muguet blanc murmure ébouriffé du 1er calice de tulipe rocher où les roses fleurissent passant le jardinet aux herbes puis les rivages sertis de / fleurs, parfum d'aspérule rose de neige au milieu du printemps » mimosas fanés ombelles couleur lilas mauves délicates châtaigniers en fleurs, lilas et camélias, myosotis anémone, pivoine fuchsias et résédas « roses des yeux des prés » bougainvilliers et « petits bouquets de muscats du jardin noués d'un fil de soie » glycines juliennes des dames ou violes de nuit pâquerettes pavot et pissenlit cytise vinaigrier cardamine des prés et tussilage tanaïse et tilleul digitale doigtier et noire rose « laurier rose et molène noircie »... On salue la virtuosité patiente et érudite de la traductrice.

Le langage des fleurs

Il y a ici cette science botanique du poète, certes, et je ne peux m'empêcher de penser à Paul Celan, son entretien dans la montagne, et ce passage redit ici dans les mots de Stéphane Moses (Verdier, 2001) : « à gauche fleurit le martagon, fleurit sauvage, fleurit comme nulle part ailleurs, et à droite s'élève la raiponce ; et dianthus superbus, l'œillet splendide se dresse non loin de là ».

Peut-être, à l'origine de la fleur dans la vie, dans l'écriture de Mayröcker, y a-t-il l'amour : « moi tenant la main de ma douce mère qui comme

www.en-attendant-nadeau.fr

Direction éditoriale

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

Collaborateurs

Natacha Andriamirado, Santiago Artozqui, Monique Baccelli, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maité Bouyssy, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Duthel, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Linda Lê, Alain Joubert, Liliane Kerjan, Gilles Lapouge, Gilbert Lascault, Monique Le Roux, Lucien Logette, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Georges Raillard, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Jean-Luc Tiesset

In memoriam Pierre Pachet, Agnès Vaquin

Numéro ISSN : 2491-6315

Responsable de la publication

Association En attendant Nadeau

Édition

Raphaël Czarny

Contact

info@en-attendant-nadeau.fr

Relations publiques

Hugo Pradelle

Correction

Claude Grimal, Gabrielle Napoli

Lettre d'information

newsletter@en-attendant-nadeau.fr

DANS LES JARDINS ÉTRANGERS

FLEUR penchée vers / moi elle m'aimait comme jamais personne ne m'avait aimée ». Or, Mayröcker a quatre-vingt-douze ans et le dernier recueil qu'elle vient de publier s'appelle *Fleurs...*

Mais il y aussi, dans ces jardins réels ou imaginaires, une fleur, je l'ai gardée pour la fin, elle est nommée dans une aura où résonne comme en écho l'harmonie du soir de Baudelaire : « *l'ostensoir des fleurs de sureau...* », fleur subliminale tout au long du recueil, nommée de quatre lettres : Höld – Hölderlin tel un mot crypté pour Holunder/sureau, à moins que ce ne soit l'inverse – le sureau : « *le Sambucus nigra forme des corymbes et il constitue toute une pharmacie en raison de son effet bénéfique sur le corps humain* » (Marcel Beyer). Or nous sommes bel et bien ici dans la pharmacopée de Mayröcker ; non seulement, comme le rappelle Marcel Beyer dans sa postface, les fleurs ont soigné « le mal » de Hölderlin « *avec des infusions de feuilles de belladone et de digitale* » mais, tout au long du recueil, la poétesse distille à infime dose, telles cinq gouttes, ces cinq lettres de sureau/Höld, tour à tour pour apaiser la douleur et la peur, enivrer le souvenir. Et de comparer son travail à l'art du pharmacien, ainsi que la cite Beyer, en mars 1988 : « *c'est comme si tu ajoutais un soupçon de poudre sur la balance du pharmacien* ».

Dans ce livre du deuil infini et de la *Melancholie*, il y a ces fleurs de consolation : « *Höld – les fleurs mauves brisées à savoir cette forêt de lilas dans ma chambre dé-losée dans la pièce emplie de pleurs.* » Oui, le lilas, comme autre mot, autre fleur de la même famille, pour dire aussi le sureau : « *il fleurit rose ce jardin étranger : calme sans habitant / semblait-il* ».

« Notre langage en pays étranger » (Hölderlin)

Il y a dans ce recueil « *I schöner / Wanderer mit Alpenhut und einer Blume in seiner Hand* » ce « promeneur » (selon la traduction de Lucie Taïeb), un « randonneur » (selon celle d'Aurélie Le Née). *Wanderer* : comment traduire l'aura de ce mot ? l'aura de Schubert et de ces errances... Marcel Beyer, dans sa postface, écrit de ce personnage en route, avec une fleur à la main : « *c'est "Hold"* , *c'est le "sureau"*, *c'est la plante médicinale elle-même [...]* *Et quand je lis dans le poème hoelderlinien "À la source du Danube" : Des Alpes vertigineusement descendue / Une étrangère s'en vient à nous, celle qui rompt / Le sommeil, la / Voix façon-*

neuse d'hommes le randonneur devient identique à la langue ».

Peut-être cet « étranger », cet « étrange » *fremd* dont Mayröcker, dans son « Discours de remise du prix Büchner », écrit, cachée sous le masque de Lenz : « *il y a l'étranger/étrange – l'Fremder – en moi, c'est lui qui a tout fait, lui qui m'a écrit tout cela, il a tout chuchoté, pas vrai ?* »

L'étrange/étranger dont Mayröcker cherche les mots pour dire l'errance-errement dont la seule guérison serait l'écriture : « *sans notre pouvoir à nous tous d'écrire, nous serions depuis longtemps devenus wahnstinnig/insensés/fous* [1] ».

Cette « folie divine », écrit-elle de Hölderlin. Or le titre de ce recueil, « Scardanelli », est le nom dont Hölderlin signa ses derniers poèmes, ceux de la chambre nue, avec les fleurs rouges dans un verre sur le plancher de la Tour au bord du Neckar. Poèmes constellés de ces mots de la plus haute, la plus profonde, la plus intense dimension de l'humain : disant *l'intériorité Innenheit du monde enténébrée de nuages – l'esprit/spiritualité/Geistigkeit – les abîmes de profondeur/Tiefigkeit* – Ultime langue de Hölderlin que Marcel Beyer retrace dans sa postface : « *En lisant dans Scardanelli : "Puis je perds / le langage : disparaît" et "cette impitoyable mnémotechnique, art de la mémoire", je me souviens de la deuxième version de Mnémosyne de Hölderlin : "Morts à toute souffrance, et nous avons presque / Perdu notre langage en pays étranger" et "Car les Maîtres du ciel n'ont point / Toute-puissance. Oui, les mortels avant eux atteignent / Le bord du gouffre"* ».

L'écriture du Scardanelli de Mayröcker est constellée de « traces », elle-même parle de *Ankläge/résolutions* – de Hölderlin, de petits signes, de rappels, répétés, repris parfois sur plusieurs poèmes, ou dans le même texte, autant de prises/*Prise* comme d'un tabac, une drogue, un médicament... parfois un seul mot, et que l'on croirait bien banal : *nimmer/jamais* : or, dans ses notes de travail, elle cite les vers de l'Hymne où ce simple adverbe de temps apparaît, comme un rappel, une notice de tout un contexte... parfois des vers entiers repris comme une litanie, autour d'un mot *Nachtigall/rossignol*, d'une évocation récurrente où tintent comme une cloche dans le soir ces deux vers de Hölderlin, et où vibre comme en secret la tonalité du recueil : « *alors que j'étais enfant, / Je comprenais le silence des espaces célestes, / Les paroles des humains, je ne les comprenais pas* ».

FRIEDERIKE
MAYRÖCKER

Scardanelli

Atelier de l'agneau
transfert

DANS LES JARDINS ÉTRANGERS

Dans un souci de cohérence délicate à l'intérieur de ce tissage de textes et de citations, Lucie Taïeb a choisi de traduire également ces mots ou vers ou extraits de Hölderlin, en juste assonance tels qu'insérés dans l'écriture de Mayröcker. Le travail de Lucie Taïeb est riche de sa longue familiarité avec la langue de Mayröcker, qu'elle traduit depuis des années, on y retrouve l'empreinte de sa

propre sensibilité de poète et

de cette même rigueur et qualité d'écoute d'écritures d'horizons aussi divers que Nelly Sachs, Jabès, Juan Gelman [2].

Dans une note, elle nous emmène dans son atelier de traduction, nous y voyons à l'œuvre les choix obligés devant les sens multiples d'un seul verbe, nous y entendons les résonances au cœur d'un mot aussi simple qu'une violette : « *La julienne des dames, en français, est, en allemand "Nachtviole", soit viole de nuit. Dans un même poème, Friederike Mayröcker évoque les violes de gambe, la violette (celle qui point, pointe, et pointait), les violes de nuit.* »

Ce ne sera pas sans doute pas un des moindres mérites de ce petit recueil de Mayröcker que de nous donner envie de retrouver les derniers poèmes de Hölderlin, signés Scardanelli et appelés « Poèmes de la folie ». Retrouver leur lumière, leur foi en la beauté du monde, en la force de la vie et de chaque printemps. Du plus noir et douloureux des ténèbres, leur foi intacte en la plus haute dimension de l'humain.

1. **Il y a quelques mois, dans une interview (in *Der Standard*), elle emploie le mot, que je n'avais jamais rencontré : *Wahnwitz/folie*, parlant de son travail, de son écriture.**
2. **Lucie Taïeb, *Territoires de mémoire : L'écriture poétique à l'épreuve de la violence historique*, Classiques Garnier, 2012.**

Poésie du monde (5) : en Russie avec Igor Lazounine

Poésie du monde : Gérard Noiret part en voyage sur les traces de poètes du monde, du Mexique à la Russie en passant par la Serbie, l'Allemagne et l'Espagne.

5^e épisode en Russie, avec Igor Lazounine, dont nous publions également des inédits.

par Igor Lazounine

PBien que son développement soit fortement entravé par les autres types d'expression artistique, au vu du nombre de ses adeptes la littérature n'a aucune intention de disparaître. Au moins dans la Fédération de Russie. Si l'Union soviétique était le « pays qui lisait le plus » (d'après ses propres estimations, mais peut-être bien objectivement), la Russie moderne peut, elle, s'appeler le pays qui écrit le plus.

L'absence de prescriptions rédactionnelles et artistiques, ces « horribles » reliquats du passé soviétique, l'oblitération de la censure (je fais référence à sa fonction utile : permettre à l'auteur de ne pas tomber dans la déchéance de la vulgarité et de la banalité) et le développement d'internet qui a rendu accessible à une audience de masse la lecture de n'importe quelle œuvre, ont conduit à prendre la plume même ceux qui ont du mal à distinguer un vocable littéraire d'un mot écrit sur une palissade. En poésie, la situation se présente dans toute son horreur. Jeunes et vieux, tous se sont mis à faire des vers. La graphomanie a inondé internet, et si vous faites partie des milieux littéraires vous subissez sans répit une multitude d'opuscules auto-publiés de toutes sortes. Si jadis la mamie bienveillante économisait sur sa petite pension de quoi acheter des baskets à son petit-fils, maintenant elle publie avec cet argent son recueil de poèmes, qui autrefois n'aurait franchi le seuil d'aucune maison d'édition. C'est la même chose pour les jeunes. Sans passer par aucune éducation poétique, loin de là, ils créent leurs associations littéraires et divulguent, pour être honnête, des goûts littéraires insupportables sous prétexte d'approches et de tendances nouvelles.

Le lecteur moderne a beaucoup de mal à se frayer, au travers d'amoncellements de pacotille et de la

POÉSIE DU MONDE (5)

vase épaisse des effusions d'âmes semi-conscientes, un chemin vers l'art véritable. Le prestige de la poésie elle-même en souffre grandement. Le lecteur consciencieux fait la fine bouche s'agissant des auteurs modernes, et considère, non sans raison, qu'il n'y a pas de bons poètes contemporains. Pourtant, ils existent, et ne sont pas si rares ; il est seulement las de les traquer et de les dénicher dans la mélasse insondable d'un dilettantisme inconsistant. Même les grandes institutions artistiques, telles que l'Union des Écrivains de Russie, n'ont pu échapper à l'affaiblissement du niveau de la production poétique. De ce fait, et à cause de la permanence de leur vision conservatrice de la poésie, elles ont perdu leur statut d'étalon aussi bien aux yeux de l'État qu'à ceux des amateurs avertis. Même s'il continue de financer les successeurs de l'Union des Écrivains de l'URSS, le gouvernement le fait chichement et à contre-cœur.

De façon générale, la période soviétique de la poésie russe – tout un puissant secteur qui présente le plus grand intérêt – est à tort quasiment occultée. Et comme l'histoire nous l'enseigne si bien : il est peu probable que celui qui ne connaît pas son propre passé et ne respecte pas l'héritage reçu laissera un souvenir pérenne à son tour. Finalement, nous sommes dans une situation où, tant que l'auteur ne voudra pas traiter le verbe avec amour et délicatesse, le lecteur se gardera de la poésie, la pensera caduque et dégradée. Quiconque cuisine n'est pas forcément un chef, mais quiconque aime manger n'est pas non plus forcément un gourmet.

En ce moment, nous pouvons observer un curieux phénomène dans le monde poétique : plus il y a de nouveaux auteurs (bons et mauvais), moins il y a de lecteurs. Et cette distanciation de l'audience de masse d'avec la poésie moderne est encore accentuée par le fait que les bons écrivains, ceux qui sont passés par l'école soviétique et ont acquis une vraie maîtrise, se refusent à participer à la formation du goût des jeunes talents. Nous avons ainsi une rupture des générations dont sont responsables les anciens comme les plus jeunes. Les uns ne veulent pas transmettre leur expérience de la versification en langue russe, les autres la rejettent en bloc, comme un vestige du système soviétique.

L'opposition que nous constatons implique des gens talentueux qui sont nés et ont vécu dans des réalités sociales différentes. Et finalement c'est la poésie qui en paie le prix. Quand et avec quelle issue cet antagonisme du conservatisme et d'un



Igor Lazounine

esprit novateur qui n'a pas encore trouvé sa forme pourra-t-il être résolu ? On voudrait espérer que les personnes peuplant ces deux camps et qui se rongent passionnément la plume dans la recherche de nouvelles formes et de nouveaux sens n'oublieront pas que la création doit uniquement augmenter l'esthétique dissoute dans le quotidien, en épousseter toute graine de tourment et en essuyer toute tache de discorde.

Pour l'instant, avec l'arrivée du nouveau siècle, le chaos s'est établi dans la poésie russe. Mais c'est justement le chaos qui peut générer quelque chose de frais et de nouveau, qui ne serait jamais né de l'ordre et du bon sens. Et il se peut que nous soyons déjà à l'aube d'une nouvelle tendance littéraire qui élèverait l'expression écrite russe d'un nouvel échelon sur la spirale infinie du développement linguistique. C'est de façon tout à fait similaire qu'il y a cent ans, à la croisée du destin des États, sont apparus l'acméisme, le futurisme et l'imagisme.

Et, aujourd'hui même, dans les villes innombrables de mon immense pays vivent les précurseurs d'une expression littéraire nouvelle, encore inconnue du lecteur, qui redonnerait à la poésie russe sa portée et sa grandeur.

Poésie du monde (5) : inédits d'Igor Lazounine

Igor Anatolievitch Lazounine (né à Jdanov le 6 janvier 1975) est poète. Il est diplômé de l'école professionnelle technique de Marioupol (1990-94). Depuis 1998, il réside à Saint-Pétersbourg et travaille comme soudeur dans les ponts et chaussées. Il est membre de l'Union des Écrivains de Russie depuis 2007. Il est l'auteur de quatre recueils de poèmes : Les rêves des autres (2003) ; Athlétisme, coécrit avec K. A. Pasechnik (2006) ; Maquette du printemps (2009) ; Guide à travers l'absence de routes (2014). Il est publié dans des périodiques de Russie et des pays limitrophes, ainsi que dans des recueils collectifs. Lauréat du prix « Jeunesse de Saint-Pétersbourg » pour la critique, il a participé au premier forum des jeunes écrivains de Russie et de Chine. Il a été traduit en roumain, chinois, serbe et français. Il donne également à En attendant Nadeau un texte sur la situation de la poésie en Russie.

LA DATCHA

*Armé d'une scie plus stridente qu'un violon
Le voisin triomphe d'une planche – Quel homme !
Le chardonneret titille de gazouillis sa noisette,
Et le lézard fond sur sa brique.*

*Le soleil sort de son escorte de nuages ;
Ses rayons saillant comme un herbier séché hors
d'une mallette.*

*Et la piéride de chou qui se donne des allures de fée,
Et le bourdon qui cherche la clé de son bouton de
fleur.*

*La belle-mère jette des sorts au potager,
En menaçant les pucerons itinérants d'une pelle.
Et allongé dans le hamac tu te rappelles :
Il y a tant à faire qu'il n'y a plus le temps d'être
pressé.*

LA BAIE

*Non, pas au parc aux étangs décédés
Je me suis élancé, en tout laissant tomber,
Ici, où lasse des tâches de l'été,
Échinée, s'étend la baie,*

*Là où le yacht tendu au vent,
Tout en détails, tout important,
S'assoit en perroquet pirate
Sur l'épaule plate de l'horizon.*

*Et nul effort de vue ne fait
Ouvrant à la meilleure des pages
De l'art de versification l'ouvrage
Dans la reliure des vols d'oiseaux.*

*Il fait chaud. La rivière s'est ramollie.
Les moustiques ont la migraine.
Ta drôle d'ombre trompe mon ennui
D'une note de menthe dans son haleine.*

*Nous ne sommes point avares de rires –
Dieu nous ayant gâtés
D'une mer de dons
Dans une tente bleue-argentée.*

*Une courbe torse traça notre route
Hors de l'entrelacs des chemins.
D'un bleuet nous froufroute
Le petit vent voisin.*

*Pour nous se dresse la berge,
On tutoie le destin.
Quelle idiotie de croire
Que le rêve est loin*

Igor Lazounine

Traduit par Mariam Traoré

Dossier coordonné par Gérard Noiret

Un parcours de combattantes

L'enquête menée par la sociologue Milena Jakšić s'intéresse à la catégorie de victime construite par différentes institutions nationales et internationales dans le cadre de politiques publiques de lutte contre la traite des êtres humains, très largement focalisées sur la prostitution. Elle s'interroge sur le grand écart qui sépare la catégorie et l'expérience des personnes catégorisées, la chose n'étant pas ici adéquate à son concept.

par Alexandre Jaunait

Milena Jakšić

*La traite des êtres humains en France :
De la victime idéale à la victime coupable*
CNRS Éditions, 304 p., 25 €

Ce décalage est le fil directeur de l'ouvrage. Il ne s'agit pas simplement de dénoncer la production de catégories institutionnelles inadéquates à leur public, mais de décrire méticuleusement les conséquences de l'écart – ce que la catégorie fait aux personnes qu'elle catégorise. En l'occurrence, ces effets sont analysés par l'auteure comme une « *production sociale de l'absence* » : une façon de décrire, de mettre en récit, de dramatiser et d'invoquer des victimes, de légiférer pour elles, alors même que ces victimes disparaissent au cours du processus institutionnel censé les prendre en charge et les protéger. En d'autres termes, on produit des dispositifs de prise en charge des victimes de la traite, mais, au bout de ce dispositif, peu de droits sont acquis et la victime s'est magiquement transformée en coupable...

En croisant des entretiens particulièrement vivants avec des observations ethnographiques d'abeille ouvrière, l'enquête promène le lecteur dans les services de police, les associations, les services pré-

MILENA JAKŠIĆ

La traite des êtres humains en France

De la victime idéale
à la victime coupable



CNRS ÉDITIONS

fectoraux et jusqu'au tribunal. Elle restitue la parole de celles dont on parle tout le temps et qu'on n'entend pourtant pratiquement pas. La description des processus de catégorisation et de certification des victimes dessine un dispositif institutionnel complexe, que la deuxième partie de l'ouvrage vient éclairer par une généalogie des débats qui ont orienté la question de la traite des êtres humains en France depuis le XIX^e siècle. Le lecteur féru d'études sur le genre retrouvera dans cette généalogie une sédimentation classique des questions prostitutionnelles, entre d'une part un courant abolitionniste radical, qui voit dans la prostitution une violence en soi, et d'autre part un courant libéral distinguant la prostitution de ses conditions d'exercice – par là, entre une prostitution libre et une prostitution forcée. Entre ces deux positions, la catégorie de victime n'est pas la même et donc ne concerne pas les mêmes personnes.

Il ne faudrait sûrement pas trancher entre ces positions qui renvoient à des lignes idéologiques différentes du féminisme. Pourtant, la position de l'auteure apparaît clairement. De nombreuses enquêtes de sciences sociales référencées dans l'ouvrage

UN PARCOURS DE COMBATTANTES

nourrissent la critique de l'abolitionnisme et de ses effets, renvoyant à une idée finalement simple : comment peut-on arguer de la vulnérabilité de certaines populations pour réduire leurs marges de manœuvre ? Cette question critique vaut aussi bien pour la loi sur la sécurité intérieure adoptée en 2003 que pour celle de 2016 visant à « renforcer la lutte contre le système prostitutionnel ». Dans les deux cas ont été adoptés des dispositifs conditionnant systématiquement les droits de « victimes » à protéger. Le fil directeur des politiques anti-traite consiste bien à criminaliser toujours davantage les pauvres, les personnes migrantes et celles qui se prostituent. Le travail de Milena Jakšić donne ainsi un coup de projecteur sur ce que la sociologue états-unienne Elizabeth Bernstein appelle le « féminisme carcéral » et, plus largement, sur le phénomène de substitution des politiques pénales aux politiques sociales. Au fur et à mesure de la découverte de ce corpus historique, il devient difficile de ne pas voir que la clef de l'absence des victimes de la traite réside dans le fait qu'on parle toujours pour elles et en leur nom, une victime devant avant tout être parlée par d'autres ; difficile, également, de ne pas remarquer que ce ventriloquisme révèle un féminisme sans sororité, celles qui parlent pouvant le faire précisément parce qu'elles ne partagent aucune des propriétés sociales des victimes. Ce sont bien des femmes blanches pour la plupart, éduquées, nationales et riches qui s'expriment sur la condition de femmes migrantes, sans-papiers et précarisées.

En montrant comment le problème de la traite a été construit par l'association de la prostitution et de l'immigration irrégulière, Milena Jakšić donne à voir l'équation par laquelle les projets contemporains de femmes migrantes passant par la prostitution (pour, par exemple, rembourser le passage d'une frontière) sont toujours délégitimés par celles et ceux qui prétendent les comprendre et les protéger. Migrer et se prostituer équivaut à être victime de la traite, l'aspiration migratoire se dissolvant dans une victimisation qui interdit d'être solidaire du projet de ces femmes fuyant une situation particulière pour trouver des conditions de vie meilleures. Au demeurant, cette démonstration se démarque de certaines positions antiabolitionnistes qui visent à dévoiler la fausseté de la catégorie de victime en insistant sur la part stratégique, inventive et active des femmes migrantes qui se prostituent. Pour Milena Jakšić, il s'agit là d'une question épistémologique importante : la catégorie de victime n'est pas fausse, car elle est réelle dans ses

effets. C'est là tout l'apport de cet ouvrage. Le cadrage institutionnel de la question de la traite conduit les victimes à frauder les dispositifs de protection : construites comme victimes, elles doivent prouver qu'elles le sont bien. Être victime revient ainsi à être suspectée de ne pas l'être vraiment, de chercher à obtenir quelque chose illégalement. Cela conduit à devoir se soumettre à de multiples épreuves administratives, pour finalement obtenir bien peu de droits. La victime est ainsi rapidement convertie en coupable.

Les « effets de réalité » d'une catégorie construite par des personnes qu'elle ne concerne pas apparaissent dans ces parcours de combattantes élaborés par des institutions qui définissent des victimes idéales en obscurcissant les victimes réelles, toujours inadéquates à la catégorie abstraite formulée par les plus privilégiés. La riche description ethnographique des épreuves que doivent surmonter les victimes face aux différentes administrations, associations et tribunaux est également une invitation à comparer ces parcours à d'autres. Cette définition d'une victime « authentique » fait penser à la manière dont les gays et lesbiennes demandant l'asile doivent aujourd'hui prouver leur sexualité, dans des régimes de preuve aux conditions définies par d'autres et parfois délirantes. Une telle rhétorique de l'authenticité gouverne de la même façon les commissions de spécialistes qui décident de l'accès à des traitements hormonaux-chirurgicaux ou à un nouvel état-civil pour les personnes trans. Ce grand écart, producteur de l'absence des acteurs réels dans les procédures auxquelles ils sont soumis, contribue à rendre leurs conditions de vie plus difficiles encore et à les soumettre à de nouvelles injonctions, à de nouvelles performances institutionnelles et à d'autres suspicions.

Au terme de cet ouvrage – dont on regrette que l'éditeur ait oublié les notes de conclusion –, la satisfaction du lecteur d'avoir compris une question complexe ne le rend pas pour autant optimiste quant à la situation des femmes migrantes qui se prostituent. Alors que l'enquête de Milena Jakšić porte sur une période précédant la loi votée en 2016, elle permet d'en apercevoir déjà les conséquences. Les parcours de sortie de la prostitution instaurés par le législateur sont une belle illustration de ce qui attend des « victimes » aux droits conditionnés et parlées par d'autres. *La traite des êtres humains en France* représente à cet égard un exemple d'analyse sociologique intelligente permettant de nourrir une critique sociale aussi fine que nécessaire.

Victor ou l'échec des idéologues

Dans un bel essai, Jean-Luc Chappey examine le cas de Victor, l'enfant « sauvage » de l'Aveyron, à la lumière de l'évolution politique entre Directoire et Empire.

par Catriona Seth

Jean-Luc Chappey
Sauvagerie et civilisation
Une histoire politique de Victor de l'Aveyron
Fayard, coll. « L'épreuve de l'histoire »
272 p., 20,90 €.

Il ne se passe guère de mois sans que les journaux ouvrent leurs colonnes à des faits-divers évoquant un enfant sauvage, retrouvé errant dans les forêts indiennes ou européennes, découvert grim pant dans un arbre, incapable de s'exprimer autrement que par des cris ou des grognements. Les histoires de ces individus qu'on dit élevés par des singes ou des loups, tels de nouveaux Mowgli, se repaissant de baies et dormant dans des tanières, sont souvent dénoncées comme des fabrications. Or elles continuent de passionner les lecteurs. Nul doute que Jean-Luc Chappey, auteur d'un remarquable essai sur « Victor de l'Aveyron » aurait quelques idées sur ce que de telles réactions nous apprennent de la valeur que nous accordons à la civilisation et, surtout, de l'attitude que nous avons envers l'Autre : comme il le met en évidence, par le biais de différents exemples, toute société projette une notion de barbarie correspondant à sa vision des normes.

Dans *Sauvagerie et civilisation. Une histoire politique de Victor de l'Aveyron*, nous sommes invités à reconsidérer l'un des cas les plus célèbres d'enfants « sauvages », celui dont François Truffaut a tiré en 1970 un film mémorable. Rappelons l'arrière-plan factuel – ou ce que nous en savons. En 1797, on signale la présence, dans des bois près de Lacaune, d'un garçon qui s'enfuit à l'approche d'adultes. L'année d'après, des bûcherons réussissent à le capturer, mais il s'échappe. Il sera pris à nouveau en juillet 1799 par des chasseurs qui se trouvent dans

la forêt de la Bassine. Il semble alors avoir une dizaine d'années. Personne ne parvient à l'identifier. L'enfant réussit à prendre à nouveau le large mais sera finalement détenu dans la commune de Saint-Sernin-sur-Rance. Comme il n'a pas de nom, on l'appelle d'abord de celui du lieu où il a été pris, Saint-Sernin. On le prénomme ensuite Joseph. La voix commune l'a baptisé Victor, comme le héros d'un drame en trois actes et en prose (« *et à grand spectacle* », comme le proclame fièrement la page de titre du livret) de Pixérécourt, joué pour la première fois en l'an 6 sur la scène du théâtre de l'Ambigu Comique, et fondé sur un roman à succès de Ducray-Duminil, grand pourvoyeur de fiction mélodramatique en ces années post-révolutionnaires.

À la différence du héros fictif de *Victor ou l'enfant de la forêt*, auquel il doit son nom habituel, le jeune garçon ne se dirige pas vers une fin heureuse, malgré les efforts de ceux qui l'entourent : appréhendé dans l'Aveyron, il ne retrouvera plus jamais de liberté véritable. Il est pris en charge par les autorités qui entendent civiliser le « sauvage » et l'em mènent pour cela d'abord à Rodez, puis à Paris, convaincus qu'ils lui accordent ainsi les meilleures chances de rentrer dans le giron de la communauté en le confiant à des experts.

Nous sommes à une époque à laquelle on croit encore à la perfectibilité humaine, à la régénération possible des régimes et des nations. Le jeune « sauvage » est vu par Jean-Marc-Gaspard Itard (1774-1838), un chirurgien et futur médecin humaniste, comme offrant l'occasion inespérée de mettre à l'épreuve des efforts de socialisation et d'éducation d'un être qui arrive dans la capitale peu ou prou à l'état de nature. Pour un membre de la Société des observateurs de l'homme, comment ne pas se sentir investi d'une mission ? Avec optimisme et générosité, le docteur va se lancer dans une entreprise dont l'administration conclut en 1807, de manière définitive, qu'il s'agit d'un échec complet. Victor ne serait qu'un « idiot », incapable de maîtriser les savoirs qu'avec l'abbé Sicard, Itard parvient le plus souvent à inculquer aux sourds-muets de l'Institution dans laquelle le jeune Aveyronnais est recueilli. La pédagogie républicaine a ses limites face à un individu qui paraît n'avoir aucune capacité d'apprentissage.

L'insuccès, comme le montre Jean-Luc Chappey est celui d'un cas particulier, celui du malheureux Victor, mais il entraîne aussi la contestation implicite d'un modèle selon lequel tout être est susceptible de recevoir l'instruction nécessaire pour

Jean-Luc Chappey
Sauvagerie et civilisation



Une histoire
politique
de Victor
de l'Aveyron

l'épreuve de l'histoire

fayard

**VICTOR
OU L'ÉCHEC
DES IDÉOLOGUES**

devenir un bon citoyen. Il traduit aussi le regard d'une administration qui n'entend pas investir dans un être qui ne rapporte rien. C'est qu'au moment où la décision est prise de trancher sur le sort de l'adolescent, le vent a tourné : le rôle des savants et de la science n'est plus le même que sous le Directoire. On leur dénie un magistère qui fleurait trop les principes républi-

cains. On ne veut surtout plus transformer les êtres, inscrire la collectivité dans une dynamique de progrès, mais bien plutôt asservir les peuples et contrôler leurs actions. Il ne s'agit plus de trouver les moyens d'inclure les marginaux, mais plutôt de les exclure du corps social avec un regard qui rejette au lieu d'accueillir. Le ci-devant enfant est confié à une gouvernante et meurt dans l'indifférence vers l'âge de quarante ans. Une chanson incluse dans une petite comédie jouée en 1800, *Le Sauvage de l'Aveyron ou il ne faut jurer de rien*, qui donne voix aux premiers hommes à être entrés en contact avec « Victor » en acquiert une forme d'ironie amère :

« Sans bien connaître tous ses droits

Jamais on ne fut vraiment libre,

Et notre ignorant dans les bois

Ne savait pas qu'il était libre.

Or, comme il est bien arrêté

Que tout homme doit être libre,

Exprès nous l'avons arrêté,

Pour l'informer qu'il était libre. »

Cet article a été publié sur Mediapart

L'esprit français

***Malicieusement sous-titré
L'esprit français, Contre-cultures
1969-1989 affiche le vrai, le bon,
le subversif, de ce qui fut un
temps, pour certains, celui de
notre jeunesse, et pas rose du
tout : là est la rigueur de cet
ensemble resté vif et subversif.
L'exposition de la Maison Rouge,
comme toujours brillamment
sensible et politique, fait
manifeste, non point au sens
commémoratif du terme
– ces enterrements de seconde
classe –, mais parce qu'elle
permet des cheminements divers.***

par Maité Bouyssy

Guillaume Désanges et François Piron (dir.)
Contre-cultures 1969-1989 : L'esprit français
La Découverte, 320 p., 35 €

Exposition L'esprit français
Contre-cultures 1969-1989
La Maison Rouge (Paris). 24 février-21 mai 2017

Tout d'abord, une exposition, c'est son expôt et sa pensée, et la façon dont ont été rassemblés des points dans leur attractivité ludique est à saluer ; mais c'est aussi une visite, et ici on est embarqué, on circule, on se remémore (évidemment les plus vieux seulement). Le savoir du temps rejaillit, net, impeccable, sans son usuelle naphthaline. C'est à souligner car, par-delà les réductions idéologiques, ces « contre-cultures », qui furent des cultures tout court, sont là, diverses, certes dominées, certes, alternatives, et opposées aux cultures reconnues. Ce n'est qu'ensuite et par opération largement liée à Jean-François Bizot et à *Actuel* qu'un vocabulaire négociable a parasité le discours médiatique et, par des opérateurs divers, a glissé dans la langue commune. De là les incertitudes de nos présents discours et appropriations qui se sont délestés de ce qui était lutte brute, totale et sans altération possible. Les mêmes

L'ESPRIT FRANÇAIS

mots ne renvoient aujourd'hui qu'à des formes infiniment plus conventionnelles de leur usage.

Le bonheur de l'exposition est de faire resurgir, selon des thèmes usuels certes, les femmes, les gays, l'école, la gestion de l'enfermement carcéral ou scolaire mais dans leur moment d'invention. Naïvetés dépassées, diront les sages de ce jour en mal de résilience/résipiscence, simple rappel de ce qui est sans fin, sans négociation possible, et jeunesse des mises à nu des apories de toute société. Or, ces thèmes resurgissent sans fin, évidemment, car ils sont sans réponse, ce qui est de leur nature, et sans prise en compte, ce qui mène à l'escamotage politique et à la censure sociale/sociétale, et ce pourquoi on ne saurait s'en défaire. On aime donc retrouver ce qui, sans être sacralisable, fut fondateur, parfois discret et improvisé, tel le dépôt de la gerbe à la femme du soldat inconnu dont on n'a que peu d'images et auquel, fin août 1970 à Paris, presque personne n'a participé.

L'intérêt n'est pas seulement de retrouver les Ma-lassis (« coopérative de peintres toxiques ») et Copi ou Pommereulle, les années sandwich de *Libération* et de *Métal Hurlant* puis tout ce qui fut la culture graphique des années Mitterrand ; c'est aussi de voir le temps passer, les mouvements se succéder, et de rester dans le *timing* de moments ponctués de morts et de sang, des blessures infligées au jeune Richard Deshayes (1971) à la mort de Mesrine (1979) puis de Malik Oussekine (1986). Si le temps de cette expo reste éminemment politique, ce n'est pas seulement parce qu'une chronologie dit à l'entrée tout ce que nous avons besoin de retrouver, alors que bien souvent, dans le système académique, ces données ne sont là que comme décors assez peu signifiants ; ici, le temps vit dans l'épuisement des innovations, la récupération des formes, la désillusion et la mort par overdose et sida.

C'est ainsi qu'il y a de la marge du catalogue thématique à l'expo visitée et vécue. Le catalogue fait archive, et d'ailleurs en a l'ambition pour analyser ; il est donc raisonnablement raisonné, analytiquement raisonnable, riche et utile. Mais cet utilisable n'est pas l'esprit du temps, de ces temps successifs qui recomposent des façons de dire et de faire. C'est le long mais magnifique diaporama de photos de graffitis, ce moyen de pauvres bien avant les graphèmes jubilatoires du street art ; les *Photographittis* de Régis Cany disent la déréliction des années 1977-1982 : point de retour à l'ordre possible, pour les paumés des derniers tags sur les murs fati-

gués de la ville qui se recompose après le trou des Halles, également présent. On en vide les pauvres, transformés en losers dont ne restent que des traces, la dérive d'anarchistes et d'autonomes marginaux parallèlement aux fêtes frénétiques du Palace qui danse sur les décombres et au désespoir de Pacadis, sur lesquels le flash est puissant (et plus aisé). Ensuite viennent les banlieues du chapitre « Buffet froid », et là, *on s'habitue* (au pire, Aulnay-sous-Bois, 1979).

Une des forces de l'expo est de poser la violence comme réalité, dimension culturelle pérenne, de haute culture et de désir, revendication parfois, et fonction phatique du discours, pas seulement fatalité ou violence institutionnelle avant le tout sécuritaire – qui existe depuis toujours. Et c'est cela que le politiquement correct a voulu oublier, en nous faisant avaler ce zapping comme indépassable.

La séquence sur le cinéma en marge ne manque pas d'être évoquée dans le catalogue, ce qui est plus difficile à la Maison Rouge, mais « La balistique des imprimés politiques autour des années 1980 » rafraîchit utilement nos mémoires (Julien Hage), ce qui fait penser que le vrai cadeau à nos petits-enfants sortira peut-être des vieux cartons de nos greniers.

L'ensemble est suffisamment riche pour qu'on ne puisse en dire que de lassantes têtes de chapitre, mais ce qu'on en retient, du document discret aux œuvres mises en valeur ou aux installations (le trajet tout blanc vers la guillotine de Journiac, 1971), c'est que le regard pointu circule, quelle que soit l'échelle, dans l'extrême, et cette anthropologie qui ne fait cadeau de rien englobe les sous-sociétés non autoproclamées « avant-gardes ». Des groupes actifs se combinent au *mainstream* parce que la ville est là, Paris qui vit, Paris décor, Paris rassembleur de toutes les initiatives, alors qu'assagie la même ville ne condense plus l'énergie d'une génération : à preuve, les organisateurs et les collaborateurs du catalogue œuvrent de-ci de-là, au fil de résidences et d'ateliers dans les interstices de la culture institutionnalisée.

Quelle que soit votre attente relativement à une exposition et à des retours sans mélancolie aucune, ni nostalgie, encore que ce serait légitime, courez voir cette exposition qui dira sans doute mieux ce qui se doit savoir de ce qui s'est passé de 1968 jusqu'à nous, en termes de plasticité culturelle, au fil de ces modifications permanentes du su et du vu, ce qui est le vrai sujet pour chacun de nous, avant, probablement, des manifestations d'un cinquantenaire à venir dont on ne saurait augurer.

Le corps juif

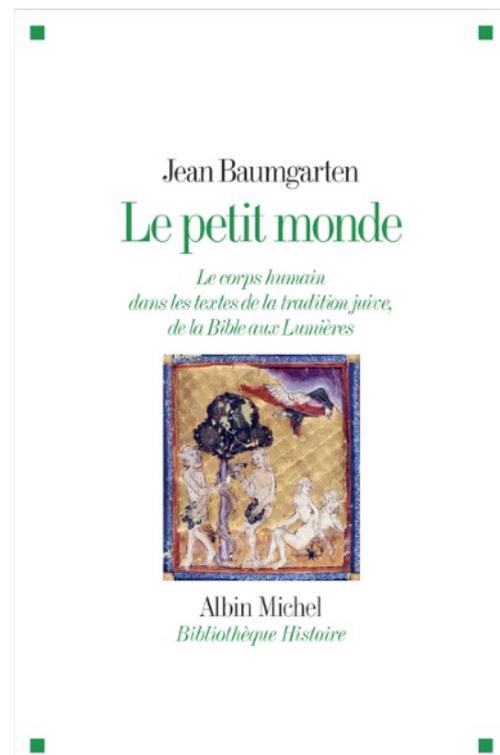
Comme souvent les problèmes profonds, celui qu'aborde ce livre s'énonce clairement : si Dieu a fait l'homme à son image et que l'homme a un corps, faut-il en déduire que Dieu lui-même a un corps ? Peut-on s'interdire cette déduction sans, du même coup, jeter l'opprobre sur le corps ? En refusant les deux conclusions, la tradition juive n'a pas adopté une position commode. C'est bien pourquoi elle est aussi stimulante pour la réflexion.

par Marc Lebiez

Jean Baumgarten

Le petit monde : Le corps humain dans les textes de la tradition juive, de la Bible aux Lumières
Albin Michel, coll. « Bibliothèque Histoire »
400 p., 24 €

Il y a ce dont ce livre traite, la conception juive du corps humain. Et il y a ce qu'en filigrane il met en question, rien de moins que la notion de tradition juive. D'une certaine manière, rien n'est plus typiquement juif que la tradition (*kabbalah*) entendue comme « la réception, la transmission et l'acceptation de normes, de règles, de textes et de pratiques communes, avec l'idée d'une continuité ininterrompue sans brisure ni reniement ». Transmettre la tradition est une des tâches que tout Juif doit accomplir. D'où cet adage du Talmud : « *le monde ne se maintient que par le souffle des enfants qui étudient* ». D'un autre côté, le judaïsme n'a rien de comparable à l'Église catholique, cette institution porteuse d'une vérité officielle. Être juif, ce n'est pas apprendre par cœur un catéchisme, c'est lire, se confronter au texte, affronter ses difficultés, voire ses contradictions. D'où l'importance de la Torah orale, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle ne forme pas une tradition unifiée. La tradition juive, c'est l'acte de transmettre, sachant que ce qu'il y a à transmettre est tout aussi bien la pluralité des interprétations, « *une pensée ouverte, buisson-*



nante et buissonnière », « *un assemblage de constructions discordantes, désordonnées* ». Et, s'il est un point sur lequel cette discordance – qui est aussi une richesse – est le plus frappante, c'est bien la question du corps.

Un rationaliste voit aisément comment le dieu unique et éternel de la Bible ne peut rien avoir de corporel : avoir un corps est forcément une limitation, aussi bien dans l'espace que dans le temps. Un corps vieillit et son intériorité se distingue de son extériorité. Or rien ne saurait échapper à l'Unique et l'éternité est la moindre de ses qualités. À ce raisonnement de Maïmonide que partageront volontiers les philosophes, on pourrait toutefois objecter la lettre de la Torah. À maintes reprises, en effet, celle-ci mentionne des parties du corps de l'Éternel : sa bouche, quand il s'adresse aux prophètes, ses yeux, ses oreilles, son visage, ses mains. Le Livre dit bien sûr que ces parties du divin corps ne sauraient être visibles pour un être humain, ce qui laisse supposer que ce corps n'est pas tout à fait de même nature que ce que nous connaissons sous ce nom – mais ce serait tout de même un corps. La réponse du philosophe est prévisible : ce sont là des manières de parler, des métaphores, indispensables pour une humaine compréhension, mais qui ne sauraient être prises au pied de la lettre. L'argument peut satisfaire le rationaliste, sans doute pas l'adepte de cette lecture littéraliste qui caractérise justement l'approche juive de la Torah.

Celui-ci pourrait d'ailleurs objecter que, si Dieu fit l'homme à son image, il faut bien supposer qu'en

LE CORPS JUIF

quelque manière l'Éternel a lui aussi quelque chose comme un corps. Dire qu'une chose est à l'image d'une autre n'est pas les dire identiques, c'est même laisser entendre qu'elles se différencient sur des points non négligeables. On pourrait supposer qu'en tant qu'image de Dieu l'être humain lui ressemble comme le dessin ressemble à l'objet dessiné – avec deux dimensions au lieu de trois. Subsisterait cependant une difficulté liée au fait que c'est seulement l'homme qui, parmi toutes les créatures, est dit « à l'image » de Dieu. Ce qui ramènerait vers l'idée que ce n'est pas son corps qui le fait à l'image du Créateur, mais ce qui constitue sa spécificité par rapport aux autres êtres vivants : sa maîtrise de la parole et la pensée qu'elle rend possible.

À voir les choses ainsi, la pensée juive trahirait une influence grecque, ce qui n'aurait rien d'étonnant vu l'importance historique d'Alexandrie pour les deux cultures et la contemporanéité des écoles néoplatoniciennes et talmudistes. Ce n'est pas seulement pour la constitution du christianisme que la version grecque de la Bible, la Septante, aura été la référence, c'est aussi pour des intellectuels juifs d'Alexandrie, à commencer par Philon. Il ne serait donc pas impossible que le mépris grec pour le corps, dévalorisé au profit de l'âme, ait touché les Juifs aussi. Une telle contamination est d'autant moins improbable que le mépris du corps, plus encore que spécifiquement grec, apparaît comme une constante de la plupart des mysticismes. Elle serait portant contraire à l'esprit du judaïsme.

Être juif, ce n'est pas comme être chrétien ou musulman, ce n'est pas adhérer à un dogme que n'importe qui pourrait (devrait !) faire sien. Être juif, c'est appartenir à un peuple, lequel ne se caractérise pas par un territoire précis – depuis que, répondant à l'appel de l'Éternel, Abraham a quitté sa terre natale, les Juifs sont disséminés – mais par un certain nombre d'observances qui lui sont propres et qui sont transmises de génération en génération. Beaucoup de ces observances relèvent de la distinction entre le pur et l'impur, qu'il serait un peu naïf d'assimiler à des considérations hygiéniques : ce qui est déclaré impur est perçu comme sale ; ce n'est pas la saleté supposée qui ferait l'impureté. En quoi le lapin serait-il plus sale que le poulet ? Non seulement leur arbitraire supposé n'est pas une objection contre ces observances mais il en renforce le poids. On fait ceci et ne fait pas cela, non parce que ce serait rationnel de quelque point de vue que ce soit – quelle rationalité, médicale ou autre, à avoir deux réfrigérateurs pour ne pas rap-

procher les produits lactés des carnés ? –, mais parce que l'on est juif et que telle est la tradition, ce à quoi un Juif se reconnaît pour tel. Or la plupart de ces observances, qu'elles touchent à l'alimentation, aux sécrétions, à la peau, concernent le corps. Cela commence évidemment avec la circoncision.

En donnant pour titre à son livre *Le petit monde*, Baumgarten nous amène à réentendre le mot trop usé de « microcosme », il nous dirige vers la pensée de la correspondance avec le « grand monde », le macrocosme. Si, dit-il, « *une des particularités de la pensée mystique juive concerne l'importance accordée à la corporéité* », c'est que l'inférieur qu'est le corps est « *la demeure du supérieur, de la même façon que le temple est la résidence de Dieu sur terre* ». Si paradoxal que cela puisse paraître à ceux qui assimilent mystique et rejet du corps, la focalisation sur le corps est, pour la mystique juive, « *un des moyens pour sentir le divin, le goûter et s'y associer* ». Cela s'explique bien sûr par la thématique de la création du monde comme écriture : « *chaque groupe de lettres hébraïques est à l'origine de la création d'associations entre les éléments, les saisons, les astres et les organes du corps* ». Encore que cette association elle-même soit justement ce qu'il s'agit d'expliquer. Mais peut-on vraiment parler d'explication, là où il s'agit somme toute d'une certaine expérience du monde et de soi, expérience qu'il y a plutôt lieu de décrire que de chercher à rationaliser?

Tel est ici le projet de Jean Baumgarten : montrer comment la conscience juive vit cette relation au corps. Mais si l'on peut parler de quelque chose comme une conscience juive, ce n'est certes pas au sens où il n'y aurait qu'une manière d'être juif. Ce serait plutôt dans la volonté d'accepter le pluralisme. Non seulement la tradition juive n'est pas faite d'une ligne unique, mais elle est fière du foisonnement intellectuel qui la constitue. À qui cite tel rabbin, il est toujours possible de rétorquer en citant tel autre rabbin, qui a dit tout autre chose. Ce n'est pas l'un ou l'autre qui constitue la tradition, c'est leur débat, leur désaccord même. Pour le faire sentir, Baumgarten cite une abondance de réflexions divergentes, dont il fait sentir à la fois la richesse et, dans certains cas, le caractère d'absurde superstition – la tradition, c'est de prendre en compte cela aussi, de savoir que cela a été dit et a pu exercer une influence.

En écrivant un livre aussi éloigné de tout esprit d'orthodoxie, Jean Baumgarten fait mieux que dire ce que serait la doctrine juive sur le corps, il montre en acte comment la tradition juive est faite de la richesse de ses incessants débats. Belle leçon !

Grand entretien avec Moustapha Safouan

Dans le sillage de son grand livre sur la psychanalyse, publié en 2013 aux éditions Thierry Marchaisse et repris en « Folio » en 2017, La Psychanalyse: Science, thérapie – et cause, Moustapha Safouan a répondu aux questions d’En attendant Nadeau sur sa pensée et son expérience de l’analyse.

**propos recueillis par Michel Plon
et Tiphaine Samoyault**

Né en 1921 à Alexandrie, Moustapha Safouan a quitté l’Égypte à la fin de la Seconde Guerre mondiale pour faire des études à Paris. Disciple de Lacan, avec qui il a commencé une analyse de contrôle en 1949, il a écrit depuis cette époque près d’une quinzaine d’ouvrages traitant aussi bien de questions théoriques – l’Œdipe, la castration, la fonction paternelle – que de questions techniques portant sur le transfert, la transmission et la formation des analystes.

Au sein de cette production, retenons *La sexualité féminine dans la doctrine freudienne* (Seuil, 1976), *Jacques Lacan et la question de la formation des analystes* (Seuil, 1983), *La Parole ou la Mort* (Seuil, 1996 ; édition revue, 2010) et l’important *Pourquoi le monde arabe n’est pas libre : Politique de l’écriture et terrorisme religieux*, qu’il a écrit en anglais et qui a été publié par Denoël en 2008. L’histoire de la traversée des langues que ce livre raconte est fascinante : les textes ont été écrits en arabe (mais pour moitié en arabe classique et pour l’autre en arabe égyptien), puis repris et auto-traduits en anglais, et traduits par d’autres en français, mais encore une fois repris et avec une nouvelle préface.

Cela donne une idée du texte comme étant une production jamais définitive, toujours à reprendre, toujours en voyage, qui est un éloge de la mobilité de la pensée, à l’inverse de la pensée arrêtée ou systématique. La traduction, la reprise, sont aussi des manières de lutter contre la domination. Car Moustapha Safouan est aussi traducteur : il a notamment traduit en arabe *L’interprétation des rêves de Freud* et en demotique égyptien *Othello* de Shakespeare. On peut dire de Moustapha Safouan qu’il est, terme qui peut paraître un peu désuet aujourd’hui, un lettré possédant dans diverses langues – l’arabe, le français et l’anglais – une immense culture psychanalytique et philosophique. Il a reçu chez lui, rue Guénégaud, Michel Plon et Tiphaine Samoyault, qui l’ont invité à reprendre tous ces thèmes.



GRAND ENTRETIEN AVEC MOUSTAPHA SAFOUAN

Michel Plon : *J'aimerais commencer par une question très générale. Où en est selon vous la psychanalyse aujourd'hui, aussi bien dans le monde qu'en France ? À la fin de votre livre sur la psychanalyse paru en 2013, vous semblez penser que, du point de vue de la théorie, cette histoire est terminée.*

La psychanalyse, c'est l'histoire du complexe d'Œdipe et l'histoire du complexe d'Œdipe, c'est l'histoire de la famille. J'ai en projet un livre sur les avatars du complexe d'Œdipe, liés à l'évolution historique de la famille. On peut dire que dans le milieu des chasseurs-cueilleurs, la famille était non problématique : le fils voyait devant lui que son père était vraiment le signifiant du désir maternel et il s'apprêtait à vivre selon la même méthode. Avec la révolution agricole, naît le patriarcat, qui entraîne en quelque sorte la deuxième naissance de l'*Homo erectus* : au lieu de dépendre de ce que la terre donne, on produit cette terre. La justice romaine, par exemple, s'arrête à la porte de la maison. À l'intérieur, c'est la loi du patriarche. Et si le patriarcat n'a pas été une folie (car c'est une folie que de remettre un tel pouvoir, la loi, à quelques-uns), c'est parce qu'on a bâti, à côté de la maison, le temple. On a imposé le tiers devant lequel nous sommes tous égaux. Dans ce contexte, l'Œdipe a très bien marché puisqu'un fils, quelle que soit la tension entre lui et son père, devient le gardien de l'histoire et du nom de l'ancêtre, avec la protection également de l'égalité devant Dieu.

Les choses ont changé avec la révolution industrielle : d'abord, le père n'a presque plus rien eu à transmettre, la maison a cessé d'être un atelier, la mère a commencé à travailler dans les usines, la famille s'est coupée des sociétés. Le cadre de la famille n'a plus été le social mais l'État, or l'État limite l'autorité parentale. Ce vide absolu a entraîné la vogue des psychanalystes. Nous sommes venus pour remplir ce vide. À ce moment-là, comme la famille s'est vue composée d'individus qui n'avaient plus rien en commun (ni croyance commune, ni transmission), la tension entre le père et le fils a éclaté. L'histoire de la faillite des pères a éclaté d'une façon inimaginable avec les destructions du XX^e siècle. Les camps, le génocide : les enfants ont vu des choses qu'on n'aurait jamais pu imaginer.

On a trouvé le complexe d'Œdipe – c'est la découverte de Freud – quand le père était encore là, mais il n'aura pas lui-même duré bien longtemps. De ce point de vue, nous sommes donc à la fin de la psychanalyse.

Tiphaine Samoyault : *Parce que, pour vous, la fin du complexe d'Œdipe c'est la fin de la psychanalyse ?*

En tout cas, c'est la fin de ce à quoi l'analyse avait affaire jusqu'à présent, aussi bien du point de vue thérapeutique que du point de vue didactique : dans tous les cas, on avait affaire à des analyses d'œdipes échoués, à des cas où la normalisation œdipienne avait raté, pour des raisons plus ou moins graves...

Michel Plon : *À la fin du livre, vous laissez entendre avec un soupçon d'ironie que la théorie, elle, demeurera, comme faisant partie du patrimoine de la pensée, mais qu'en ce qui concerne la pratique c'est une autre affaire*

Ce qui reste, ça aura été quand ça passera (mot de Lacan), c'est en effet la théorie et celle qui a mis l'accent sur le *parlêtre*. Lacan a transformé radicalement le complexe d'Œdipe en définissant le désir par le désir de l'Autre et en faisant de l'Autre un lieu du langage, dont la mère est la première à occuper la place.

Tiphaine Samoyault : *L'importance du parlêtre nous conduit à la question de la langue et à celle de la traduction. Vous avez traduit vers l'arabe classique L'interprétation des rêves de Freud. Comment la langue arabe s'ouvre-t-elle au mode de pensée de la psychanalyse ?*

Ce sont les circonstances, avec ce qu'elles comportent de surprise et d'inattendu, qui m'ont conduit à traduire ce livre. Je rentrais pour des vacances en Égypte en décembre 1953. C'était juste après la première séance de la Société française de psychanalyse (SFP), après la division. Avant, j'avais assisté à tout le drame de cette division et de cette séparation d'avec la Société psychanalytique de Paris (SPP). Lacan avait son premier séminaire à Sainte-Anne. Je me rendais donc en Égypte pour retravailler et ce fut le coup d'État de Nasser, qui a rendu tout travail impossible car on ne pouvait même pas acheter un livre et, en outre, il n'y avait plus de visa de sortie. Le seul moyen pour sortir était de travailler à l'Université pendant cinq ans, ce qui devait me donner le droit à un congé d'études me permettant d'obtenir ce visa de sortie. Alors j'ai profité des cinq ans que j'avais devant moi pour traduire Freud. Greimas était en Égypte et partageait avec Charles Singevin un véritable intérêt pour la psychanalyse et pour les écrits de Lacan sur le langage. Nous avons donc constitué un groupe, auquel participait aussi Hilde Zaloscher,

GRAND ENTRETIEN AVEC MOUSTAPHA SAFOUAN

une historienne yougoslave, spécialiste de l'art chrétien en Égypte, en particulier des portraits du Fayoum. Elle avait fait ses études à l'université de Vienne, elle était allée chez Freud, et elle m'a beaucoup aidé pour la langue, notamment pour comprendre certaines expressions très courantes de Freud. Et puis, grâce à elle, j'ai compris un rythme, celui de l'allemand qui coule comme de l'eau de source. J'ai commencé à traduire en voulant atteindre la même fluidité en arabe. Pour cela, je testais dans le salon que tenait mon père les histoires que racontait Freud, exposant par exemple l'histoire de l'homme qui vous donne des bouteilles et qui vous empoisonne avec, et, si je voyais rire les amis de mon père disant : « c'est exactement comme chez nous », alors je savais que j'avais atteint mon but.

C'est le livre le plus vendu en arabe, de Beyrouth au Maroc. Mais je n'ai pas touché un sou. Il a été publié par la Maison de la Connaissance Dar al-Maaref, fondée par les chrétiens maronites au Liban, qui ont fait les premiers grands dictionnaires modernes. J'avais envoyé un mot à Anna Freud pour lui dire que le texte était enfin disponible en langue arabe. La seule réaction qu'elle a eue a été de demander à la Hogarth Press de réclamer des droits à l'éditeur. L'Égypte ne faisait pas partie d'un accord global sur le droit d'auteur !

Michel Plon : Anna Freud ne vous a jamais répondu personnellement ?

Non c'est le seul écho que j'ai eu d'elle ! Pour revenir sur cette traduction, je dirais que je n'ai pas rencontré de problème de style ou de vocabulaire, mais que tout était une question de ton car chaque histoire a son ton dans *L'interprétation des rêves*. Il y a beaucoup d'éléments concrets sur lesquels on doit s'appuyer. La seule difficulté, ce fut pour traduire le terme « identification » : il a fallu inventer le mot en arabe. Depuis la traduction de ce livre, beaucoup de psychologues ont entrepris de faire un vocabulaire arabe de la psychanalyse. Mais moi, lorsque je traduais, il n'y avait rien.

Le mot « conscience » n'existe pas en arabe, pas plus, dès lors, qu'« inconscient ». On a utilisé un mot qui veut plutôt dire « sentiment ». Ma solution fut de faire des notes expliquant les termes qui n'existaient pas en arabe. Mais c'est surtout ces deux mots-là qui manquaient, et toute la gamme des termes forgés autour de « conscience » : conscience de soi, inconscient... À la vérité, le mot même de sujet n'existe pas en arabe. Sauf pour

l'analyse grammaticale, mais on utilise un mot qui veut dire « le premier de la phrase ». « Le premier » n'est pas le « sujet ». J'ai pris le mot qui veut dire « un tel », ou « le même ».

Tiphaine Samoyault : Aviez-vous lu Freud pendant vos études ? Dans quelle langue ?

J'ai toujours vécu dans un milieu très littéraire : on était noyés dans les lettres. Le milieu de mon père était extrêmement spirituel. Comme lui, ses amis étaient passionnés par les grandes œuvres de la littérature arabe classique, sans doute en réaction à l'occupation anglaise. Mais ils étaient très ouverts aux sciences européennes, en particulier celles qui étaient nouvelles. Ce qui caractérisait aussi ces êtres, c'était moins l'érudition que la créativité qu'ils manifestaient avec leurs bons mots. Cette époque a d'ailleurs été désignée par un vocable assez difficile à traduire (*'asr alzorafa*) qui cumule les deux sens de « lettré » et de « lutin ». Un jour (j'avais entre dix et douze ans), un des amis de mon père a ouvert son parapluie en plein soleil. Un autre a manifesté son approbation par un mot qui a déclenché des rires bruyants. Je n'en comprenais pas la raison jusqu'à ce que je me rende compte que le vocable renvoyait à une racine de trois consonnes qui, en arabe dialectal, conjuguait les sens d'ombre et de faute. Il disait un remerciement ambigu : pour donner de l'ombre et aussi pour nous avoir égarés. Mon éducation a été ainsi très marquée par le mot d'esprit et par le double sens. On avait des traducteurs inouïs à l'époque. Ensuite, le régime de Nasser a muselé cette classe intellectuelle et spirituelle.

Tiphaine Samoyault : Dans Pourquoi le monde arabe n'est pas libre, vous décrivez les mécanismes de la domination. Vous montrez que si le monde arabe n'est pas libre, c'est qu'il est doublement contraint : par la dichotomie entre langue classique, écriture, et langue vernaculaire, qui rend difficile, voire impossible, l'accès des non-lettrés à la culture religieuse et lettrée ; et par la domination occidentale, comme vous l'expliquez très bien dans la préface à la traduction du Discours de la servitude volontaire de La Boétie, « Les facteurs de la domination occidentale », texte repris comme premier chapitre de Pourquoi le monde arabe n'est pas libre. Voyez-vous l'oppression au cœur de la langue ou bien sont-ce des usages de la langue qui asservissent selon vous ?

Je ne vois pas en quoi la langue serait oppressive. C'est l'appropriation de la langue qui l'est. Avec l'islam, la coupure de l'écriture s'est aggravée. À l'époque des pharaons, on écrivait la langue qu'on

GRAND ENTRETIEN AVEC MOUSTAPHA SAFOUAN

parlait. Mais avec l'islam, on ne se mit à écrire que la langue du Coran et on cessa d'écrire la langue qu'on parlait. La langue a été sanctifiée. Aujourd'hui, aucun régime arabe (de l'Arabie saoudite au Maroc) n'acceptera jamais d'enseigner l'arabe parlé : seule la langue de Dieu a une grammaire. Du même coup, cela assure le pouvoir politique, ce qui arrange bien l'Occident. En Égypte, nous sommes un peuple où peu de gens savent lire un journal mais où domine la fatuité de l'esprit religieux. Un Libyen m'a dit un jour : « Quelle merveille, Dieu a fait faire tout ça (les avions, les machines à laver, les maisons...) pour que nous en ayons la jouissance... »

Michel Plon : *Tu as aussi traduit vers l'arabe vernaculaire égyptien Othello. Qu'est-ce que cette traversée des langues apporte à ton travail analytique ? Pourquoi as-tu choisi Othello ? Ce choix peut nous conduire à la question de la femme et de la féminité : sur le versant culturel, la femme dans le monde arabe, et sur le versant de la psychanalyse, ce qu'il en est de la sexualité féminine et au-delà.*

J'ai sans doute choisi Othello parce que le personnage est arabe et porte un nom arabe. Le thème me paraît en outre plus facile à suivre que ceux des pièces historiques de Shakespeare. *Hamlet* évoque un univers culturel trop différent. Je voulais traduire Othello dans une langue vulgaire pour donner la preuve qu'on peut faire une littérature de cette langue-là, qu'elle n'est pas faite que pour injurier les voisins ! Le résultat a été un désastre parce que personne ne lit dans ce pays. Le livre ne s'est pas vendu. La pièce a été jouée, mais la scène de mariage a été jouée avec des danses du ventre, etc., de façon tout à fait ridicule.

La place de la femme, la question de la jalousie, sont aussi ce qui m'a intéressé dans cette pièce. En Égypte, depuis les années 1920, la femme (la femme bourgeoise) a commencé à sortir de la maison. Nawal el Saadawi a introduit le mouvement féministe, mais elle a rencontré des résistances pour former un véritable mouvement car les Égyptiens n'ont pas de tradition du travail en commun. L'étatisme empêche de travailler ensemble. Mais elle a eu quand même beaucoup d'influence. À l'heure actuelle, on voit des femmes dans tous les services. Il y a eu une émancipation, mais qui ne touche qu'une seule classe, la plus occidentalisée. À la campagne, même si la femme a toujours travaillé, la séparation s'est maintenue entre les hommes et les femmes. Cela s'est accentué avec l'augmenta-

tion du chômage. Sur le plan sexuel, c'est certainement une société narcissique ; le harcèlement sexuel existe très largement dans ce pays. Il doit y avoir une différence énorme entre Égypte et Liban. Le Liban est plus prospère, il y a moins de chômeurs, plus d'éducation, l'esprit de la ville domine. En Égypte, les choses sont plus violentes, ce qui est dû à une certaine ignorance culturelle et au chômage.

Michel Plon : *Mais en France ? Qu'en est-il des mutations de la famille et des défis qu'elles posent ? Comment la psychanalyse se positionne-t-elle aujourd'hui par rapport à ces mutations sociales, à la question du couple homosexuel, à celle de l'adoption par ces couples ? Vous savez comme moi combien cette question fait débat dans le milieu psychanalytique mais, en même temps, c'est un débat clôturé, fermé.*

Ce qui change, c'est que ce qui s'appelle la main invisible du marché a englobé l'enfant. L'enfant est devenu un objet mercantile. Vous achetez le sperme, les ovules, la mère porteuse... Cette industrie, qui pèse déjà lourd dans le marché mondial, transforme les enjeux de l'analyse (et la justice aussi), elle transforme tout ce qui fait la culture. On pourrait dire qu'il n'y a qu'une seule chose dans laquelle la culture n'est pour rien : c'est que l'enfant vient du ventre de sa mère. La reconnaissance par le père, c'est l'esprit même de la culture. Quand le père devient démontrable biologiquement, on quitte la sphère de la reconnaissance, donc on transforme profondément la culture. Le juge lui-même ne sait plus qui est le père : est-ce celui qui a reconnu l'enfant ou celui qui est démontré biologiquement ?

Michel Plon : *Les psychanalystes prennent-ils la mesure de cette transformation ?*

Non, ils font silence là-dessus. Ils continuent comme si le monde extérieur n'avait pas changé depuis Freud. Il y a un débat très sourd entre ceux qui disent qu'il faut étudier les transformations sociales et ceux qui disent que rien n'a changé. Le seul qui a fait attention, ne serait-ce qu'aux phénomènes de la modification des demandes faites aux analystes, c'est André Green. On ne s'adresse plus seulement à nous pour des névroses, des phobies, des obsessions, des hystéries, mais pour des états borderline, comme l'homme aux loups, c'est-à-dire des analysants ou des analysantes susceptibles de traverser une crise psychotique au cours de l'analyse.

J'ai d'ailleurs une théorie là-dessus : dans l'état borderline, il n'y a pas forclusion du nom du père,

GRAND ENTRETIEN AVEC MOUSTAPHA SAFOUAN

mais forclusion de la métaphore paternelle, ce qui fait qu'il n'y a pas le manque de l'intégration de l'ordre symbolique. À l'âge de l'Œdipe, le père de l'homme aux loups était un mélancolique, un absent ; il ne pouvait donc pas travailler comme signifiant du désir maternel. C'est ma théorie sur le borderline

L'insouciance de certains psychanalystes que vous pointez me paraît parfaitement juste. Sous prétexte que les structures ne changent pas, que les névroses, psychoses ou perversions ne changent pas, il ne serait pas nécessaire de prendre en compte les changements du monde. Comme nous sommes tous les enfants de la même époque, est-ce que les analystes eux-mêmes ne sont pas borderline en grande partie ?

Michel Plon : *Dans votre livre, un point qui peut apparaître très technique, mais qui à mon avis n'est pas seulement technique : vous dites qu'il n'y a pas de fin de l'analyse.*

Quand il y a un travail, on doit bien penser qu'il va quelque part. Mais vers quoi ? Les avis sont partagés. Pour Melanie Klein, cela va vers l'assomption de la séparation. Lacan, à cette occasion, a fait une distinction entre la dépression symptôme et le deuil authentique. Il peut y avoir aussi le fait d'assumer l'être pour la mort, mais finalement la fin est quand même la castration symbolique, et pour arriver là il faut traverser quelque chose qui s'appelle le fantasme fondamental. Selon l'analysant, selon son histoire, tel aspect dominera. Une autre fin peut être encore la chute du sujet supposé savoir, la chute de celui dont j'imagine qu'il va me dire ce que je suis. Donc il y a bien des fins, mais l'idée de mener son analyse jusqu'à sa fin est une fausse question. On peut d'ailleurs compter sur les doigts de la main les cas où l'on peut dire qu'il y a eu assomption de l'être pour la mort ou traversée du fantasme fondamental.

Michel Plon : *Qu'en est-il aujourd'hui de la passe, cette procédure inventée par Lacan et qu'il reconnu par la suite être un échec ? Quelle est votre position sur le devenir de cette procédure ?*

L'idée de Lacan avec la passe était de sortir définitivement du conflit né en 1926 autour de la question de l'analyse profane, l'analyse pratiquée par des non-médecins. Pour Lacan, la scientificité de la psychanalyse était un horizon et la passe un moyen d'y accéder : la passe était une réponse psychanalytique à la question de la formation des analystes et donc à

celle de la transmission. La psychanalyse didactique par laquelle s'effectue la transmission ne relève d'aucun diplôme, d'aucune formalité institutionnelle extérieure à la psychanalyse. Lacan voulait que la psychanalyse soit bien distinguée d'une quelconque forme de sacerdoce, d'où l'introduction qu'il fit de la dimension du désir, le désir de l'analyste comme point d'aboutissement de la didactique et donc différent du désir d'être analyste que peut manifester un sujet au début d'une analyse. Lacan fut le premier à percevoir que le désir de l'analyste relève de l'ordre de la vérité. En juillet 1978, Lacan a tiré la leçon de l'expérience de la passe en déclarant que la psychanalyse est intransmissible. La mise en œuvre de la passe dans le cadre de l'EFP [École freudienne de Paris de Psychanalyse] entre 1968 et 1980 n'a pas donné une quelconque élaboration du savoir : le bilan a été nul, d'où le verdict de Lacan que la passe était « un échec ». La passe n'a apporté aucune réponse quant aux raisons qui pouvaient pousser un analysant à exercer ce « métier impossible » qu'est la psychanalyse, d'où cette autre conclusion de Lacan selon laquelle la passe n'a rien à faire avec la psychanalyse. L'idée ne rimait à rien car, dans une analyse, il s'agissait de finir le travail que l'échec de la normalisation au début laissait en chantier. Parce que ce qui fait les névroses, c'est quand même que l'objectivation nuit au sujet. Je veux dire qu'on peut faire un travail sur le malheur pesant qu'entraînent les tentations du don, avec tout ce que comprend le fait de se méprendre. On cherche à modifier le mode d'existence d'un sujet, à pouvoir le faire exister pour qu'il n'ait pas de pouvoir sur le désir de l'autre.

Tiphaine Samoyault : *Ce qu'Othello ne comprend pas...*

Au regard du désir, le don apparaît toujours comme mesurable et intéressé, il paraît petit confronté au désir. Othello est possédé par une névrose de possession et de contrôle absolu. De celui qui refuse que le désir soit un don.

Tiphaine Samoyault : *Une des manières de lutter contre le rationalisme réducteur peut être encore une fois le recours à d'autres langues. Vous intégrez des termes arabes dans votre discours sur la psychanalyse. Par exemple, vous dites la force d'un terme comme al-mourid en arabe qui veut dire le disciple et qui signifie littéralement le « désirant » ou le « voulant ». Pensez-vous que des termes arabes pourraient modifier la langue de la raison, qu'ils seraient utiles pour penser autrement ?*

L'élève, l'étudiant, c'est en effet celui qui veut. Cela se dit surtout quand on s'adresse à un maître.

GRAND ENTRETIEN AVEC MOUSTAPHA SAFOUAN

« *Al-mourid* », c'est ce que j'étais pour Lacan. Je me suis intéressé à la langue et aux langues. Quand j'ai quitté l'Égypte, je voulais aller à Cambridge pour rencontrer Wittgenstein. Mais je suis venu à Paris, je suis tombé névrosé ici à Paris car je n'avais pas de rapports de proximité avec les professeurs. Ma chance a été d'aller en analyse chez Marc Schlumberger. J'étais ami avec un Égyptien qui voulait écrire une thèse sur le langage chez Husserl. Grâce à lui, j'ai côtoyé Bachelard, qui a parlé un jour d'un jeune psychologue n'ayant pas la réputation qu'il méritait (Lacan). Je suis alors allé à la Société psychanalytique de Paris, en 1947, et Lacan m'a tout de suite intéressé car il était le seul qui parlait de langage ; il parlait de la parole, ce qui fait que j'ai commencé à penser qu'il y avait quelque chose à faire en France. Dans le monde anglo-saxon, on parlait du langage mais pas de la parole. Je lui ai demandé un contrôle. Il m'a demandé de parler de ma provenance, et lorsque je lui ai dit que quand j'étais né mon père était en prison, il a dit, de façon très sympathique : « alors vous avez été élevé par des femmes ! » Je lui ai dit non, j'avais un troupeau d'oncles !

De tous, c'est de lui que j'ai reçu le plus. Pour lui, tout ce qui s'appelle différence, quelle que soit sa place sociale, est intéressant. Chacun n'a que le poids que lui donne sa parole. On n'avait, de part et d'autre, aucune thèse à défendre.

Michel Plon : *Est-ce qu'à la fin de sa vie il n'a pas été enrhumé dans les difficultés de son école ?*

Oui, c'est sûr. Il voulait des psychanalystes sauvés de la psychologie ou du comportementalisme, il était devenu militant. Or on ne peut pas être psychanalyste et militant. On ne peut pas mener une analyse tout en ayant le désir affiché de quelque chose. Il a été victime de ce dont il avait fait une cause. Son rêve d'une école purement psychanalytique échappant aux effets institutionnels, aux luttes de pouvoir, à tous les effets de prestance, s'est révélé être effectivement un rêve : il a été tenté d'affirmer par divers moyens un pouvoir, une autorité autre que celle que lui donnaient son œuvre et son enseignement, et cela a suscité des résistances, des luttes internes. Sans doute y a-t-il un lien entre cet échec-là et ce qui fait suite à la dissolution de l'École, à savoir une division incessante entre groupes, associations, écoles, dont les membres se réunissent invariablement autour d'un guide, d'un chef censé les guider vers on ne sait quel paradis.

Cueco déconstruit les tableaux des peintres anciens

Peintre, dessinateur, écrivain, homme de radio (France Culture, les « Papous »), Henri Cueco, actif, ironique, crée sans cesse. Cette exposition propose une centaine de dessins, grands, colorés. Cueco se révèle ici le complice de très grands peintres anciens : Rembrandt (1606-1669), Philippe de Champaigne (1602-1674), Nicolas Poussin (1594-1665), Ingres (1780-1867), Paul Cézanne (1839-1906).

par Gilbert Lascault

Connivence d'Henri Cueco (1929-2017)
Centre d'Art Contemporain de la Matmut
425, rue du Château, 76480 Saint-Pierre-de-Varengueville. 15 avril-2 juillet 2017

Catalogue officiel. Matmut pour les Arts/Éditions Tohubohu, 120 p., 20 €

Cueco a souvent choisi des connivences à travers les siècles, les ententes profondes, spontanées, précises des créateurs différents, les compagnonnages parfois étranges, les fraternités insolites, les accords imprévus, des découvertes de styles qui sont tantôt voisins, tantôt distants, les affinités électives, les rapprochements inexplicables.

Dans le catalogue de Saint-Pierre-de-Varengueville, tu lis un dialogue (2011) de Cueco et Évelyne Artaud (critique d'art, directrice de l'association Pérégrines). Par exemple, en 2005-2006, Cueco déconstruit le tableau de Rembrandt, *Bethsabée* (1654) ; il le met en éclats lumineux et chatoyants, en couleurs éblouissantes, en reflets, en une fulgurance ; il fragmente les formes ; il découpe le corps d'une femme et sa chair rayonne ; il rassemble douze toiles. Le roi David avait aperçu la nudité de Bethsabée surprise dans un bain, ses petits seins, son nombril, ses jambes, sa main ; Cueco la dessine avec une ironie

CUECO DÉCONSTRUIT LES TABLEAUX DES PEINTRES ANCIENS

critique et affectueuse. Il reconstruit l'unité du tableau en partant du travail de la série qui se déroule dans des temps successifs. Cueco explique : « *Bethsabée pose dans la pénombre d'une cave ; elle est la seule ; sa chair porte sa lumière. En y regardant de près, j'ai vu que Rembrandt avait clos l'espace lumineux de cette cave obscure pour réduire cette irradiation du corps de la Bethsabée à sa seule existence. [...] Elle est assise sur sa propre chair sans forfanterie ; la lumière vient d'elle. [...] Cette Bethsabée n'est pas idéalisée ; c'est une femme un peu forte, avec un abdomen qui ne triche pas ; ses mains sont celles d'une femme qui travaille. Elle n'est pas belle, elle est émouvante ; elle invite à l'amour. [...] Ce qui la rend si émouvante est sa lumière qui transcende les ténèbres, je devrais dire "la ténèbre" ».*

Dans ce dialogue de 2011, Cueco parle à Évelyne Artaud : « *À l'atelier, mon travail quotidien se traduit par ces montages dessinés, très fragiles car pas encore solidarisés entre eux... et je suis toujours à en faire de nouveaux.* » Et alors Cueco évoque une recherche plastique qui serait paradoxale, contradictoire, impensable, inachevée, lacunaire : « *Quand je commence un travail, je ne sais pas où je vais, il s'enrichit au fur et à mesure, il peut devenir étrange, et puis un jour je décide qu'il est terminé, alors même qu'il ne l'est pas ! On pourrait appeler cette manière de faire une "narration non narrative"... Ce que je nomme "planche" est en réalité une petite toile avec un dessin au trait, un dessin fragile. C'est l'ensemble de ces planches qui se constitue en récit complexe, à la fois ouvert et fermé sur lui-même, et si ce récit invite à une lecture, il ne raconte rien.* » Sans dogmatisme, sans rigidité, sans théorie, Cueco dessinerait « *sans méthode, ni système* » ; son regard serait multiple et simultané... En 2004-2005, il expose au Musée des Beaux-Arts de Pau des « reprises » de tableaux de Poussin et de Philippe de Champaigne ; cette exposition s'intitule *Entre vénération et blasphèmes*. Car Cueco respecte et admire la création des peintres et il aime toujours s'amuser.

Lorsqu'il travaille, lorsqu'il peint, lorsqu'il écrit, lorsqu'il pense, Cueco est proche de la philosophie de Vladimir Jankélévitch ; il dira : « *J'ai beaucoup écrit ou travaillé sur le rien, le presque rien ; et ce beaucoup qui n'était autre que presque rien, peu de chose, me comble. Il m'arrive souvent de rêver à cet incomplet, à cet incertain. Et pourtant j'y trouve du sens, du certain, du plein, là où l'on pouvait croire qu'il n'y avait que du vide.* »

À tel moment, en 1995, Cueco propose plusieurs peintures à partir de *L'enlèvement des Sabines* (1638) de Nicolas Poussin ; les Romains tentent de s'emparer des jeunes femmes sabinas sous la direction de Romulus tandis que les Sabines essaient de s'échapper ; la foule déchaînée tournoie ; les mains des femmes se défendent, refusent ; les Romains étreignent les corps des captives ; se dispersent les fragments des étoffes colorées, les casque d'un Romain ; les passions opposées et la violence s'expriment...

En 1995-1997, Cueco examine *L'ex-voto de 1662, d'après Philippe de Champaigne*, le grand peintre austère. Cet *Ex-voto* commémore la guérison miraculeuse de sa fille Catherine. Fasciné par la rigueur et le dépouillement de ce tableau, Cueco multiplie ses variations et il met en pièces l'œuvre. Les signes rouges des croix des sœurs, les morceaux bruns d'un lit et d'une chaise se disséminent, se déplacent en une sorte d'explosion de l'espace. Cueco observe d'autres tableaux de Philippe de Champaigne : des portraits, *Port-Royal* ; il dessine les yeux, les oreilles, les bouches moustachues, les langues, les plis des robes de religieuses, la silhouette haute du cardinal de Richelieu. Dans les acryliques sur toile, les bonnes sœurs gambillent et font des entrechats ; le classicisme se trémousse et tourbillonne.

Cueco remarque : « *Tout le reste n'est que fragments, séquences, raccords... Les récits trop explicites ne constituent pas des phrases... Les suites dessinées somnolent ou, à la rigueur, s'enfoncent dans le néant d'un récit inaudible.* »

En 2008-2009, Cueco est minutieux à Montauban à la demande de Florence Viguier-Dutheil (directrice du musée Ingres). Il aime alors les courbes ondulantes, les arabesques des contours. Ingres disait : « *Le dessin est la probité de l'art... Il faut modeler rond et sans détails intérieurs apparents.* » Cueco imagine un amoncellement de baigneuses voluptueuses, les meutes des chiens, un empilement d'aigles, les gestes élégants des mains, les serpents, les sabots, les pieds arqués des séductrices, les lignes épurées des odalisques en un « *dialogue ingresque* ».

En 2012, il « reprend » les tableaux de Cézanne : son autoportrait, le bassin du Jas de Bouffan, la montagne Sainte-Victoire, le rocher rouge à Bibémus, les baigneurs et les baigneuses, l'Estaque... Selon Cueco, Cézanne trouverait des problèmes « *en termes dialectiques, c'est-à-dire que chaque avancée est posée avec sa contradiction* ». Cueco



Henri Cueco

**CUECO DÉCONSTRUIT
LES TABLEAUX DES PEINTRES ANCIENS**

perçoit alors la victoire de Cézanne au cœur d'un ratage. Cueco commente : « *Cézanne peint la Sainte-Victoire comme un corps dénudé. Les formes sont allusivement celles d'un corps. Elles le fascinent, il y revient comme à un rendez-vous. Il n'y arrive pas. Et justement parce qu'il n'y arrive pas, il y revient... Il y revient parce qu'il n'y arrive pas.* » L'exigence de Cézanne serait peut-être un gouffre de contradictions. Les doutes seraient permanents...

Et, toujours précis, détaillés, exacts, les dessins d'Henri Cueco fascinent. En 1986, Cueco peint douze toiles qui s'intitulent *La disparition de la tartine*. En 2004, il emploie le graphite et l'aquarelle sur papier : *Pomme de terre Mona Lisa*. En 2003, il représente une quarantaine de feuilles racornies de noisetiers... Cueco choisit toujours le « parti pris des choses », comme Francis Ponge l'écrivait en 1942.

En 1980, Cueco peint son *Pré au Pouget*, très près de son atelier. Il observe et dessine les lignes des herbes, leurs entrelacements, les arabesques des graminées, les mouvements infinitésimaux des plantes, le sec et l'humide, un foisonnement sans hiérarchie. En mars 1980, Cueco note : « *On est saisi (on l'est souvent dans le paysage limousin) par une vision circulaire de l'espace. Il vous enserme, vous oblige à tourner sur vous-même. On est cerné.* »

Portrait(s) de la France

À l'origine de La France vue d'ici, un projet participatif piloté par le journal en ligne Mediapart et le rendez-vous photographique ImageSingulières. Vingt-cinq photographes, quatre journalistes et un sociologue, pour une cinquantaine de reportages et quelque cinq cents photographies. Le résultat est saisissant, captivant, vivant : le portrait tout en nuances d'un pays singulier-collectif.

par Roger-Yves Roches

Collectif

La France vue d'ici

La Martinière, 336 p., 40 €

La France d'en haut, côté friterie dans les Ardennes, la France d'en bas, côté plages de la Méditerranée. La France d'à côté, évidemment, celles des voisins, mais aussi de ceux que l'on croise sans les voir (ce sont parfois les mêmes !). La France des beaux quartiers et des quartiers sensibles. La France sensible, sensuelle même, celle qui aide, qui aime, se meut, émeut. La France qui trime, la France qui glande, la France qui rime avec cadence, ou danse, mais qui jamais ne frime. La France qui croît, les djeunes qui grandissent à l'ombre des supermarchés, qui n'y croient plus trop, vivent de nuit et rêvent de jour, de jours meilleurs aussi. La France qui se lève pas très tôt, parce qu'elle va au bistrot, la France qui se lave aux bains-douches parce qu'elle n'a pas de lavabo, celle qui prend soin d'elle et de lui, d'eux aussi. La France à l'envers, à l'endroit, pile au bon endroit, la France solidaire, envers et contre tout. La France solitaire, qui n'a pas de chez soi, qui est pourtant partout chez elle. La France qui fume, qui boit, qui écume. La France qui se regarde en face, dans le miroir de ses espoirs, de ses attentes, de ses colères. La France du Tour de France, en noir et blanc, pour ne pas l'oublier. Le tour d'une France, haute en couleurs...

Voilà donc toute la France – et d'autres encore – qui tient ensemble dans un livre au drôle de titre.

PORTRAIT(S) DE LA FRANCE

Ensemble n'est pas un vain mot, qui dit la manière qu'ont eue les photographes d'aller voir, d'aller éprouver leur sujet. Au Zanzi-Bar, en face de la gare de Sète : deux ans de photos, la « chronique d'un lieu ordinaire » que Vladimir Vasilev parvient à transcender. Gare Saint-Lazare, tous ces passants pressés que Frédéric Stucin a observés, étudiés, scrutés avec la plus grande minutie. À Sochaux, dans et autour de l'usine fondée par la famille Peugeot, avec ces portraits d'ouvriers et leur famille qui oscillent entre la fierté d'autrefois et la peur de demain (Raphaël Helle, « La Peuge »). Il a fallu qu'ils s'immergent pour qu'émergent de telles vues, vraies-vivantes.



© Alexa Brun

Chaque reportage est un petit film avec arrêts sur images qui vibrent, un récit des frontières sans frontières, une histoire de visages qui racontent des histoires, beaucoup d'histoires. Voyez simplement les femmes et les hommes qui fréquentent les douches municipales à Paris tels que les a saisis Florence Levillain (« Les bains douches »). Il y a là, dans ce monde, autant de pose que de poésie, et l'intime qui se donne comme à portée de mains. Passez maintenant au reportage suivant, « Le Prix de Diane » par Frédéric Stucin, encore lui. Regardez. Comparez. Souriez. Comme si c'était vous. Comme si c'était eux.

Pas d'événements dans ce livre, bien sûr, mais plutôt la vie dans ce qu'elle a de plus banal, le quotidien au jour le jour pourrait-on dire, l'infra-ordinaire cher à Perec, ces « choses communes » qui nous regardent et que l'on ne regarde plus. « *Pourquoi vous venez ici pour faire des photos ? C'est sans intérêt. Y a que nous, vous voyez, on s'emmerde, c'est ça notre vie ici, y a rien* » sont les mots d'un petit groupe sur un parking à Chaulnes (« En Somme »). La photographe, Alexa Brunet, répond par des images de copains qui piqueniquent, d'amoureux qui s'embrassent, de gamins qui rêvassent. Des photographies tout en justesse, en justice, qui réparent ce rien, l'éclairent d'une lumière attentive, presque caressante.

Contre la France de l'identité, de l'idée mortifère de l'identité, celle des intensités ! Des manières de

se mouvoir, de s'émouvoir, le corps qui se fait garant de la colère, les gestes qui suivent, le doute ou la douleur qui passent dans le regard comme une ombre au tableau, qui sans cela serait trop beau. Restent alors des impressions, des sensations, ténues et tenaces, comme cette série de portraits dans les services hospitaliers spécialisés Alzheimer (Hervé Baudat, « Oublis et Éblouissements »).

Ici est maintenant... Nul passéisme nauséabond, nul rabougrisme, donc, dans cet album du multiple et de l'ouvert. Ce n'est pas la France perdue telle que certains veulent nous la faire accroire, repliée sur de fausses valeurs, apeurée, idéologisante. Mais ce n'est pas non plus la belle France, immuable en ses paysages, intemporelle, immatérielle. Non, voilà un pays qui s'assume dans sa diversité, sa bigarrure, ses blessures aussi : qui existe d'êtres différents, en porte-à-faux parfois, de guingois souvent (« Travailler et vivre avec le RSA » de Marion Pedenon). Les artisans du projet l'ont bien compris, qui ont retenu un pluriel de styles et de formes (documentaire, plasticienne, argentique, numérique...) pour mieux dire cette vie au pluriel.

Que ce livre soit sorti en pleine (et parfois rase) campagne électorale est tout sauf un hasard. Geste politique s'il en est, il donne à voir, on dirait même à entendre, le bruit d'un pays qui se regarde vivre, souffrir, danser, construire, rêver ensemble. Tous ensemble.

Veille d'élection à la Tempête

Le 6 mai, veille de l'élection présidentielle, a été donnée, au Théâtre de la Tempête, la lecture spectacle, par Matthieu Marie, du texte de Michel Vinaver, La Visite du chancelier autrichien en Suisse, déjà présentée, mais dotée d'une résonance toute particulière par la présence au second tour de la candidate du Front national.

par Monique Le Roux

Début avril 2000, Michel Vinaver, grand lecteur de journaux, découvre dans l'*International Herald Tribune*, un article et une photo ainsi légendée : « *La Suisse reçoit chaleureusement Schüssel* ». Le chancelier fédéral autrichien avait bénéficié du soutien du FPÖ, dirigé par Jörg Haider, qui avait obtenu 26,9 % des voix aux élections de 1999. Il avait ainsi fait entrer au gouvernement, pour la première fois depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, un parti d'extrême-droite. Invité aux « Rencontres littéraires de Soleure », en juin 2000, Michel Vinaver avait décidé de ne pas y participer, de venir juste le temps de lire son texte de refus, publié par la suite par l'Arche. « *C'est une sorte de choc face au retour de l'innombrable, de l'immonde [...]. Plus lourd de menace que l'ascension de l'extrême droite populiste est l'accommodement de tout autre État à ce qui en résulte. Ainsi se répand le venin.* »

Cette prise de position s'avérait d'autant plus frappante qu'elle constituait une exception dans son parcours : « *Je suis un auteur de théâtre. Je me cantonne dans cette activité (l'écriture dramatique) sans éprouver la tentation d'intervenir, en tant qu'artiste ou intellectuel, dans le débat politique. Je ne suis pas un écrivain engagé.* » Il préférerait la notion de « *réfractaire* », « *d'objecteur* », titre de son second roman, plus tard adapté par lui au théâtre, inspiré par un souvenir autobiographique. Il avait prêté à son jeune protagoniste, Julien, son propre comportement « *à l'écart de ce qu'on attend* ». Jeune soldat, il s'était simplement assis par terre dans la cour de la caserne et avait déposé son arme à côté de lui.



Michel Vinaver © Ted Paczula

Matthieu Marie, qui a déjà participé en 2006 aux mises en scène par Michel Vinaver de deux de ses pièces, *Iphigénie Hôtel* et *À la renverse*, a souhaité « *faire revivre aujourd'hui cette parole trop peu entendue.* » Il entre sur un plateau quasiment nu : une chaise, une petite table à l'arrière-plan, un écran au fond. Silencieux, il laisse d'abord le temps d'écouter des voix en allemand, traduites, dans le film de Ruth Beckermann, *À l'Est de la guerre (Jenseits des Krieges)*, 1996), évoqué dans le texte. La documentariste a enregistré les réactions d'hommes âgés, visitant, dans un musée de Vienne, une exposition de photos sur les crimes de la Wehrmacht. Puis, la plupart de temps debout, Matthieu Marie lit ou, le livre refermé, dit le texte. Grâce à cette alternance, il évite l'identification à celui qui a pris si fortement la parole ; il se fait le passeur des phrases qu'il sert. D'ailleurs à la fin, certaines sont reprises, enregistrées par l'auteur. Cette fois, Michel Vinaver, présent au premier rang, est monté à la fin sur le plateau. Il y avait quelque chose de très émouvant à voir côte à côte la haute stature de l'un, la fragilité apparente de l'autre, tout juste nonagénaire, de déchirant aussi de devoir retrouver toute l'actualité du texte.

Cette lecture spectacle a été créée le 1^{er} février 2016 à la Colline, pendant les représentations de *Bettencourt Boulevard*. Lors de cette soirée-là, Michel Vinaver dialoguait avec Christian Schiaretti sur sa mise en scène, lisait avec Jacques Bonnafé « *Une écriture du quotidien* », était assis à la petite table à l'écoute de son texte. Il assistait à la reprise le 17 décembre 2016, au Théâtre de la Bastille. Mais, sans lui, Matthieu Marie fait circuler son spectacle en province, fin avril au Théâtre Olympia de Tours, pendant le Festival WET ; il est disposé à le montrer en tournée aussi dans des lycées, des universités, des salles de conférences, vu la légèreté du dispositif et la nécessité de cette parole. Peut-être pourra-t-il de nouveau le présenter, à la veille des élections législatives, au Théâtre de la Tempête, où Clément Poirée prend la succession de Philippe Adrien.

Paris des philosophes (22)

La philosophie dans ses meubles (2) : Jean Wahl

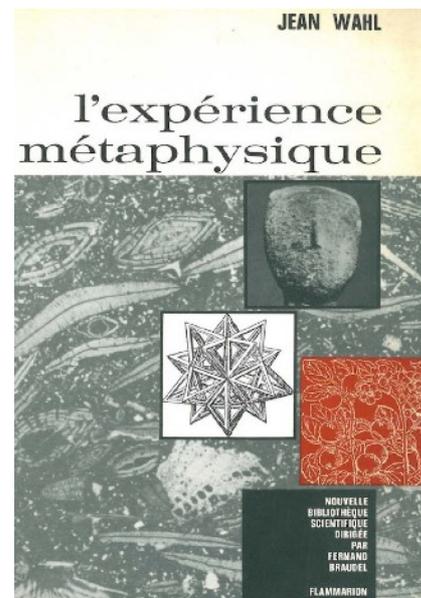
par Jean Lacoste

« *Heureux les systématiques* »

Charles Péguy, *Œuvres en prose complètes*, II, Gallimard, 1988, p. 223

DComment s'orienter dans le « fouillis complexe de la pensée moderne » ? Jean Wahl (1888-1974), agrégé de philosophie la même année (1910) que Gabriel Marcel, a exprimé la même insatisfaction que ce dernier à l'égard d'une philosophie trop systématique, trop oublieuse du « concret » physique, psychologique, social, métaphysique, comme celle, réputée idéaliste, de Léon Brunschvicg. Tel est le sens du célèbre recueil *Vers le concret* (Vrin, 1932), qui comporte un essai sur Gabriel Marcel (à côté d'études sur deux philosophes de langue anglaise, William James et Whitehead). Sartre lui-même, parlant au nom de sa génération, a reconnu avoir eu des affinités avec cette recherche du concret, mais, dans *Questions de méthode*, il suggère qu'avec le marxisme ce concret est déjà là, présent, indépassable, « absolu ». Inutile, dit-il, et décevant de seulement « tendre » vers lui.

Comme, malgré tout, la philosophie ne se le tient jamais pour dit, Jean Wahl a créé en 1946, dans un esprit d'exploration proche de celui de Gabriel Marcel, une sorte de libre institution, le Collège philosophique – à ne pas confondre avec le Collège de philosophie, plus tardif [1] –, qui a fini par planter sa tente rue de Rennes, non loin de Saint-Germain-des Prés. Au cours de la première année du Collège, Emmanuel Levinas, notamment, a donné quatre conférences, reprises dans *Le Temps et l'Autre*, qui dessinent un « itinéraire » (on retrouve l'image du chemin) autour de la relation avec autrui dans le temps : « [Ce texte] nous a semblé porter témoignage – écrit le philosophe à l'occasion d'une réédition chez Fata Morgana, (1979) – d'un certain climat d'ouverture qu'offrait la Montagne Sainte-Geneviève au lendemain de la Libération. Le Collège philosophique de Jean Wahl en était le reflet et l'un des foyers ». Et Levinas d'évoquer le souvenir de Jankélévitch « faisant salle comble » en « proférant l'inouï du message bergsonien, formulant l'ineffable », ou Jean Wahl lui-même « saluant la multiplicité des tendances dans la "philo-



sophie vivante » » et « soulignant la parenté privilégiée de la philosophie et des formes diverses d'art », dont la poésie. « Il [Jean Wahl] pensait – précise Levinas dans un entretien [2] – qu'il fallait, à côté de la Sorbonne, « donner l'occasion à des discours non académiques de se faire entendre ». Aussi ce Collège, auquel les trois filles de Wahl, Agnès, Barbara et Béatrice, ajoutaient un attrait supplémentaire, était-il « l'endroit où le non-conformisme intellectuel – et même ce qui se croyait tel – était toléré et attendu ».

Aussi est-ce sans surprise qu'on lit ce souvenir de Michel Butor, jeune agrégatif de philo, dans *Curriculum vitae* : « Tous les soirs, je me rends au Collège philosophique, boulevard Saint-Germain, où Jean Wahl m'a trouvé une place de portier [...] : je fais payer l'entrée, je déchire les billets. Après, je vais devenir le secrétaire de ce Collège fondé par Wahl, Bataille [3], Marie-Magdeleine Davy et d'autres. Il s'agissait d'une société qui organisait cinq conférences par semaine : un bouillonnement intense. Toutes les célébrités intellectuelles de la Libération sont passées par là [...] On était littéralement affamé de culture [4] ».

Logé dans un premier temps rue Cujas, ce collège devait, pour citer la première conférence de Wahl, le 23 janvier 1947, mettre en évidence « l'irréductible pluralisme des systèmes contemporains », mais le terme de « collège » laissait entrevoir *in fine* une forme d'harmonie : ce devait être un « rassemblement de diversités, un chœur à voix multiples où un accord difficile à percevoir naîtra de discordances perceptibles [5] ».

Ce pluralisme assumé de Jean Wahl aurait été, selon Levinas, « le précurseur de certaines audaces

PARIS DES PHILOSOPHES (22)

[...] de la philosophie d'aujourd'hui » : avec elle, « une atteinte est portée à la structure du système, à la philosophie installée en guise d'architecture logique, château fort ou domaine du philosophe, domaine héréditaire, transmissible aux écoles, aux disciples, aux épigones [6] ». « Voyageur sans bagages, [Jean Wahl] reprend l'antique nostalgie du cynisme et de la nudité », dans la recherche d'un contact « nu et aveugle avec l'Autre ».

La philosophie a sans doute vocation à « investir », à animer, à occuper ou à créer ainsi des lieux en quelque sorte « privés », en marge de l'institution, hors l'université, dans un esprit d'extraterritorialité, dans le refus de la spécialisation excessive, voire de la professionnalisation. Mais cette philosophie hors les murs, ce socratismes de l'itinérance, se donne rapidement une forme, une organisation, une identité. Un foyer. Elle fait école. Elle recrée une sociabilité informelle – comme celle que privilégiait Kant quand il était *Privatdozent* à Königsberg –, sociabilité sans laquelle elle risque de n'être qu'un monologue sans garde-fous. La liste des invités de Jean Wahl, au demeurant, à en juger par la « Chronique du Collège philosophique » [7], ne nous conduit pas très loin de l'Université, cette *alma mater*. Après tout, c'est par un geste de sécession que la Sorbonne elle-même a vu le jour ; et le Collège de France doit son prestige à son indépendance vis-à-vis de l'Université.

Quelle est la vraie « demeure » de la philosophie ? L'université ? Le « collège » ? Sont-ce des formes concurrentes ? Les deux exemples prestigieux de sociabilité philosophique dans un cadre privé, à l'écart (relativement) de l'institution, qui se sont créés autour de Gabriel Marcel et de Jean Wahl ne peuvent manquer d'interpeller : la philosophie doit-elle refuser de se cantonner aux salles de l'université ? Doit-elle être, au contraire, réservée aux spécialistes et aux professionnels de la profession ? Ne doit-elle pas courir le « beau risque » de vivre à l'écart ou doit-elle se réfugier au sein de cette « demeure hospitalière » dont parle le fabuliste ? Ces lieux privés, plus intimes que les cafés philosophiques ou les universités populaires qui ont fleuri bien plus tard, plus élitistes aussi, à leur manière, répondaient à un besoin secret de libre pensée, vis-à-vis de l'idéalisme académique et du marxisme. Ils réagissaient à la menace d'une doctrine officielle, d'une doxa, d'une police des esprits. On se souvient, par analogie, du philosophe tchèque Jan Patočka, obligé, à Prague, dans les années 1970, de tenir dans un appartement discret ses « séminaires clandestins » sur Husserl.

Leur fécondité est avérée. C'est dans le cadre du Collège philosophique que, le 4 mars 1963, Jacques Derrida, alors assistant de Jean Wahl à la Sorbonne, a donné sa conférence « Cogito et l'histoire de la folie » dans laquelle il analyse de façon très critique les pages sur Descartes de Michel Foucault dans *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (Plon, 1961). Dans ce texte dense, fondateur de la « déconstruction » et repris dans *L'écriture et la différence* (1967), le disciple « admiratif » en remonte à son ancien maître (présent dans la salle). Derrida reproche à Foucault de soumettre le texte de Descartes sur la folie dans les *Méditations* (« Mais quoi, ce sont des fous ! ») à une lecture « naïve » et constituant finalement elle-même un geste d'exclusion : le structuralisme de Foucault opérerait « un acte de renfermement du cogito du même type que celui des violences de l'âge classique ». Foucault répliquera dans « Mon corps, ce papier, ce feu », neuf ans après, en 1971, mais non sans violence : « petite pédagogie [...] – dira-t-il – qui enseigne à l'élève qu'il n'y a rien hors du texte, [...] pédagogie qui donne à la voix des maîtres cette souveraineté sans limite qui lui permet indéfiniment de redire le texte ». C'était poser la question de la parole universitaire, du lieu de la philosophie, vis-à-vis des autres discours.

1. **Le Collège de philosophie a été créé en 1974.**
2. **Emmanuel Levinas, *Éthique et infini*, Fayard/France Culture, 1982, p. 55.**
3. **Georges Bataille donne une conférence sur le mal le 12 mai 1947.**
4. **Michel Butor, *Curriculum vitae*. Entretiens avec André Clavel, Plon, 1996, p. 38.**
5. **Jean Wahl, « Les philosophies dans le monde d'aujourd'hui », *Le Choix, le Monde, l'Existence*, Grenoble, B. Arthaud, 1947 (avec des essais d'Alphonse de Waelhens, Jeanne Hersch et Emmanuel Levinas).**
6. **Emmanuel Levinas, dans *Jean Wahl et Gabriel Marcel*, Beauchesne, 1976, p. 27.**
7. **Pierre Greco, « Chronique du Collège philosophique », *Les Études philosophiques*, Puf, n.s., 2e année, n°1, janvier/mars 1947. Sont mentionnés Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Georges Blin, Jean Paulhan, Pierre Emmanuel, Boris de Schloerzer, Georges Canguilhem, Jacques Lacan...**

Suspense (11)

Enquêtes en Égypte

Le romancier d'expression anglaise Jamal Mahjoub (publié par Actes Sud) a depuis 2012 décidé d'écrire des polars sous le nom de Parker Bilal, pseudonyme qui réunit les patronymes de ses grands-parents. Bilal est en effet le nom d'un aïeul paternel, batelier nubien sur le Nil, Parker celui d'une grand-mère, qui lui a donné le goût des romans policiers et dont l'époux, un Allemand exilé, avait anglicisé son nom. Jamal Mahjoub est donc un homme des dédoublements et des appartenances multiples.

par Claude Grimal

Parker Bilal
Les ombres du désert
Seuil, 424 p., 22,50 €

Né à Londres en 1960, élevé à Khartoum, il a poursuivi ses études en Angleterre. Sa famille a dû quitter le Soudan en 1989 après le coup d'État du général Omar el-Béchar et s'installer au Caire. Mahjoub réside actuellement aux Pays-Bas après avoir vécu dans plusieurs villes de différents pays européens, mais il retourne régulièrement en Égypte, pays qui lui fournit l'essentiel de son inspiration de romancier « noir » ou non.

Parker Bilal a pour l'instant éclipsé Jamal Mahjoub grâce à un personnage de privé soudanais très attachant, Makana, et à l'évocation saisissante des lieux et des milieux du Caire où ce dernier mène ses enquêtes. En effet, c'est dans la grouillante métropole que Makana survit à la quasi-misère et à ses dangereuses aventures – ce qui ne l'empêche pas de partir également en virée dans d'autres parties de l'Égypte, variant ain-



Parker Bilal © Aisha Seeberg

si pour le lecteur décor et personnel romanesque. De surcroît, son statut de réfugié politique et ses souvenirs lui permettent de livrer quelques réflexions sur le Soudan qui sortent de la perspective uniquement égyptienne et font surtout comprendre que la question géopolitique de cette partie du monde, avec ses tensions et ses désastres sociaux, ethniques et religieux, ne peut se comprendre à l'échelle d'un seul pays.

Parker Bilal a déjà fourni cinq livraisons de ce qu'il a annoncé comme une série de dix volumes, dont trois pour l'instant traduits en français (*Les écailles d'or*, *Meurtres rituels à Imbaba*, *Les ombres du désert*), chacun pouvant être bien sûr lu de manière indépendante. Pour notre enquêteur, Makana, ce sont les liens entre le monde de la criminalité et les milieux politiques et affairistes locaux ou étrangers qui apparaissent à chacune de ses enquêtes. En effet, s'il démarre celles-ci pour élucider une simple disparition ou un meurtre banal, il découvre, détection faisant, ce qu'ils cachent à tout coup : des systèmes de corruption généralisée, dans lesquels d'ailleurs – vérité que chaque Égyptien jusqu'au plus humble vendeur à la sauvette connaît au plus profond de lui-même – l'Occident a son intérêt puisqu'il préfère que perdurent telles quelles ou légèrement remaquillées les dictatures ou démocraties de cette partie du globe.

L'action du premier roman de Parker Bilal, *Les écailles d'or*, se déroule en 1998, quelques mois avant les attaques du World Trade Center de



SUSPENSE (11)

2001 : Makana est chargé par un milliardaire impliqué dans tous les trafics possibles de retrouver un jeune footballeur idole des Égyptiens. Le deuxième, *Meurtres rituels à Imbaba*, se termine sur une scène où Makana et ses amis, dînant au restaurant, voient à la télévision les avions percuter les tours new-yorkaises. « *Maintenant, il va y avoir du grabuge* », dit l'une des convives sans se douter entièrement de la profonde vérité de son propos et du prix que certains pays musulmans vont devoir payer pour ces attentats. Avant cela, dans le même livre, Makana aura eu à comprendre la raison d'assassinats de jeunes garçons que les autorités politiques et religieuses semblent désireuses d'attribuer aux Coptes. Le troisième roman, *Les ombres du désert*, se déroule en 2002 : les Israéliens assiègent Ramallah et une forte tension règne dans les rues du Caire, mais Makana va s'éloigner de la métropole et passer une grande partie de son temps dans l'étrange oasis de Siwa à la frontière libyenne. C'est là qu'il pense trouver les raisons pour lesquelles une jeune fille a été brûlée vive dans le magasin qu'elle tenait dans la capitale. Dans ces trois livres, les obligations du polar sont élégamment remplies : Makana a du charme et du mystère, il est entouré d'un petit groupe d'amis

et de connaissances intéressants, sa vision politico-sociale se mêle harmonieusement au pittoresque, et Bilal écrit bien (avec parfois un goût un peu appuyé pour des péripéties finales rocambolesques).

La série des Makana doit se poursuivre jusqu'à la chute de Moubarak en 2011. La vision d'un univers en état de décomposition où se mêlent fléaux modernes et archaïques, instrumentalisation de la différence ethnique ou religieuse, mais où existe toujours aussi la « *common decency* » chère à Orwell, constitue une de ses réussites.

On espère aussi que Parker Bilal va trouver le temps de redevenir Jamal Mahjoub et publier les livres plus « littéraires » qui occupent son esprit et auxquels il fait souvent allusion dans ses interviews. Il les compare, avec un peu de culpabilité, à des « *membres de sa famille un peu en retrait qui attendraient qu'il leur prête à nouveau attention* ». Prions donc Mahjoub, sans cesser d'être Parker Bilal, de reprendre ses intéressantes conversations avec cette parentèle si modestement désireuse qu'il se tourne encore une fois vers elle. Et qui a fait de lui l'intéressant écrivain qu'il est.